LEIA ISTO SE QUER TIRAR FOTOS INCRÍVEIS

HENRY CARROLL

Título original: *Read This if You Want to Take Great Photographs*.
Publicado originalmente por Laurence King Publishing Ltd.

Design gráfico: The Urban Ant
Documentação gráfica: Peter Kent

Tradução: Edson Furmankiewicz
Preparação de texto: Cristian Clemente
Revisão de texto: Solange Monaco

ISBN: 978-85-65985-76-5 (digital PDF)
www.ggili.com.br

Editorial Gustavo Gili, SL
Rosselló 87-89, 08029 Barcelona, Espanha. Tel. (+34) 933228161

Editora G.Gili, Ltda
Av. José Maria de Faria, 470, Sala 103, Lapa de Baixo
CEP: 05038-190, São Paulo-SP, Brasil. Tel. (+55) (11) 3611-2443

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Carroll, Henry
Leia isto se quer tirar fotos incríveis / Henry Carroll ; [tradução Edson Furmankiewicz]. -- 1. ed. -- São Paulo : Gustavo Gili, 2014.

Título original: Read this if you want to take great photographs.
ISBN 978-85-65985-76-5

1. Fotografias 2. Fotografia - Técnicas 3. Fotografia - Técnicas digitais I. Título.

13-10964 CDD-771

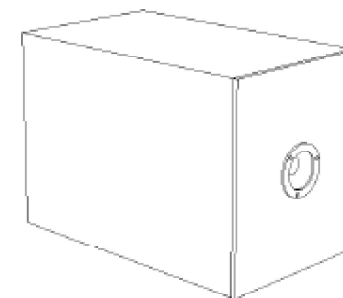
Índices para catálogo sistemático:
1. Fotografias : Técnicas 771

LEIA ISTO SE QUER TIRAR FOTOS INCRÍVEIS

HENRY CARROLL

GG®

Comece ignorando tudo

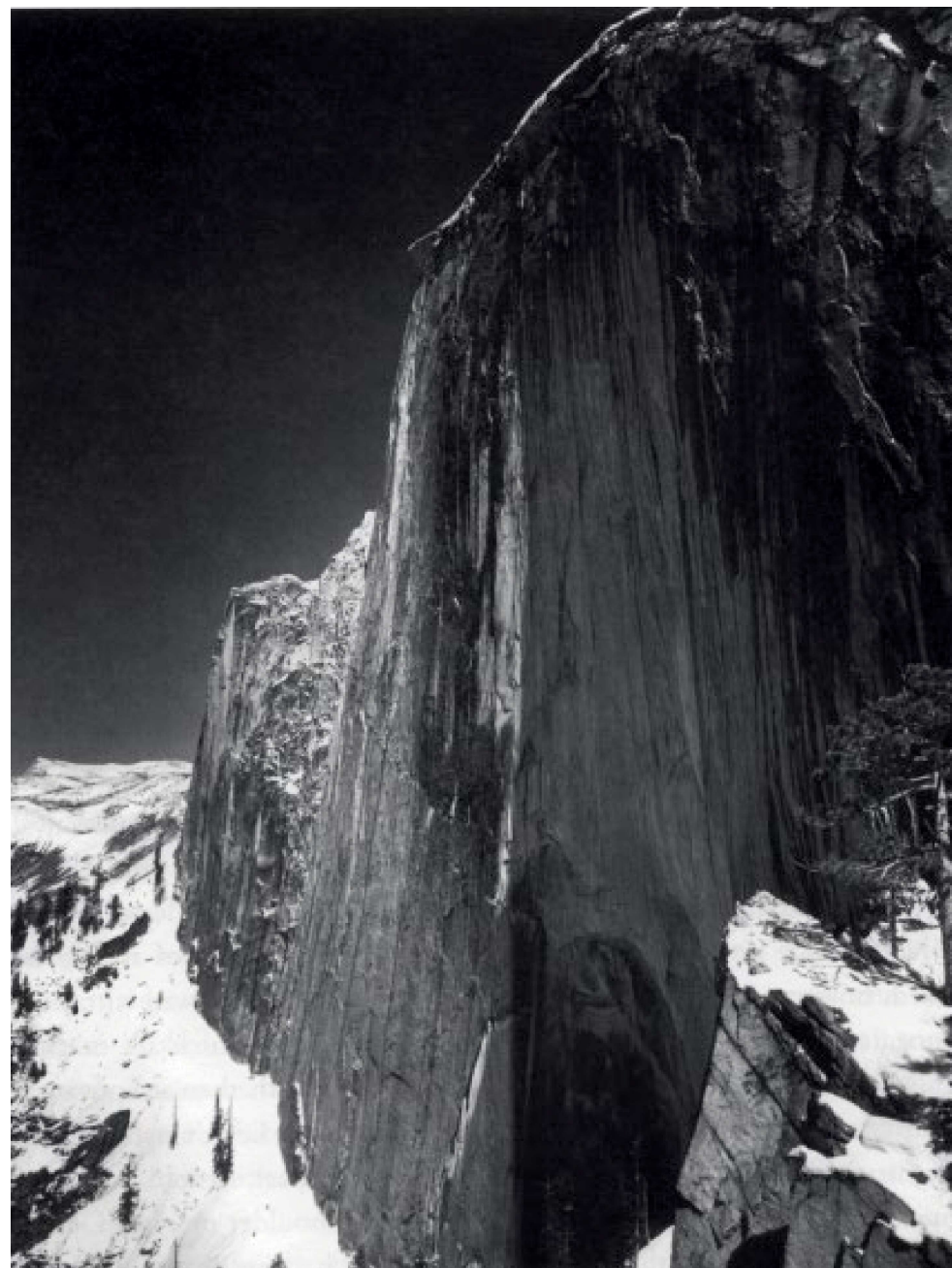
Veja, aqui está um desenho de sua câmera:

OK, a sua câmera não se parece muito com essa, mas ambas funcionam exatamente da mesma maneira.
A sua só é um pouco mais complicada.

Muita coisa nova foi acrescentada às câmeras ao longo dos anos. Alguns acréscimos são bastante úteis, mas muitos não. Este livro vai ensinar-lhe sobre os úteis: aqueles que realmente funcionam e que lhe dão toda a liberdade criativa que você precisa para tirar ótimas fotos.

Este não é um livro didático e não vou usar gráficos e jargões técnicos para explicar os fundamentos da fotografia. Você não precisa saber tudo isso. Na verdade, quando você está no começo, isso só atrapalha e impede que você seja criativo.

Em vez disso, este livro contém o trabalho de fotógrafos inspiradores do passado e do presente. Observando as suas fotos, você entenderá as suas ideias e técnicas e aprenderá a colocá-las em prática você mesmo.

Você verá que tirar ótimas fotos depende menos do know-how técnico e muito mais do domínio das peças mais valiosas do kit: os seus olhos.

Mas, por enquanto, tente lembrar-se de que – não importa o quão irritante todos os botões, símbolos e mostradores possam parecer – sua câmera é apenas uma caixa com um orifício no meio. Não importa se ela custou alguns centavos ou alguns milhares de reais: ela não passa disso.

“Você não tira uma foto. Você a faz” (Ansel Adams)

Este livro apresenta 50 fotógrafos diferentes. Eles formam um grupo diversificado, cada um deles com seus próprios estilos, interesses e maneiras de fazer as coisas. Ponha todos juntos na mesma sala e as coisas podem esquentar.

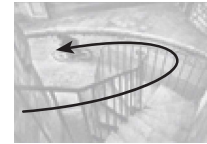
Mas, ecléticos como são, há uma coisa que todos têm em comum. É o seu apreço compartilhado por um dos aspectos mais importantes da fotografia – a composição.

Pense na composição como os alicerces da sua imagem. E, como os alicerces de um prédio, ela precisa ser forte.

A composição é sobretudo o modo como você escolhe organizar os elementos visuais em sua imagem. Trata-se de uma noção vaga e subjetiva; muitas vezes é algo que você tem de sentir em vez de calcular. Mas não deixe esse papo de sentimento preocupar você. Estou prestes a mostrar algumas técnicas fundamentais que o ajudarão a começar.

São técnicas que grandes fotógrafos utilizam inúmeras vezes. E são também aquelas que farão suas fotos ganharem vida instantaneamente.

Monólito, The Face of Half Dome, Parque Nacional de Yosemite, Califórnia
Ansel Adams
1927

COMPOSIÇÃO

Outros exemplos:
Alkan Hassan p. 21
Luca Campigotto p. 38
Joel Sternfeld p. 68
Jeanloup Sieff p. 88

Procure as linhas direcionais

Grandes composições levam você para uma viagem. Seus olhos seguem um caminho específico pela imagem que conduz até onde o fotógrafo quiser levá-lo.

Aqui, Henri Cartier-Bresson tomou uma cena simples para criar algo belo. De cara, o ponto de vista marcado e descendente nos dá a sensação de que estamos caindo na composição. Logo, nosso olhar agarra-se às grades do primeiro plano e desce a escada. À medida que as grades se curvam para a esquerda, o meio-fio torna-se mais dominante. Somente então completamos o arco para chegar ao tema: um homem que passa pedalando sua bicicleta.

Essa viagem visual bem controlada é chamada de “linha direcional”, e os fotógrafos a adoram.

Use linhas direcionais para dar estrutura à sua composição e atrair o espectador para elementos-chave.

Uma linha direcional dominante é muitas vezes tudo de que você precisa, e as linhas têm um efeito mais poderoso quando surgem a partir da margem do quadro.

Se você ficar atento, encontrará linhas direcionais em todos os lugares, desde os trilhos convergentes de uma linha de trem até o galho de uma árvore ou as fissuras em uma rocha – e não tenha vergonha de fazer que essas linhas fiquem muito evidentes em sua imagem.

Neste caso, Cartier-Bresson faz nossos olhos viajarem em um movimento circular pela imagem para reforçar a sua própria essência: o movimento.

O departamento de Var.
Hyères. França
Henri Cartier-Bresson
1932

A forma das coisas

Outros exemplos:
Cristina García Rodero p. 15
Elaine Constantine p. 81
Youngjun Koo p. 96
Dorothea Langep p. 115

Não são apenas as linhas em sua imagem que determinam como nossos olhos se movem nela. A forma (ou formato) é igualmente importante.

Fotos horizontais (ou no formato de paisagem) incentivam nossos olhos a se deslocarem de um lado para outro. Fotos verticais (ou no formato de retrato) fazem que se movam para cima e para baixo.

A escolha do formato nada tem a ver com o fato de você estar fotografando paisagens ou retratos. Em vez disso, tente combinar o formato de sua imagem com as linhas dominantes – ou o fluxo natural – de seu tema. Isso significa que a forma de sua imagem e o assunto irão trabalhar em conjunto para orientar o olho em uma direção clara.

Nesta fotografia de Marc Asnin, o formato de paisagem leva nossos olhos a deslizarem da esquerda para a direita ao longo da linha sinuosa de cabeças. É uma cena movimentada, mas o formato de paisagem cria ordem. Ele põe em destaque a linha direcional que, por sua vez, comunica um senso apurado de drama.

Veja a imagem de Ansel Adams na página 8 e note como o formato de retrato acentua o peso em suspenso da rocha monolítica. A gravidade das linhas trabalha em conjunto com a forma vertical da imagem, fazendo que os nossos olhos afundem de cima para baixo.

COMPOSIÇÃO
Enquadramento

Pense dentro da caixa

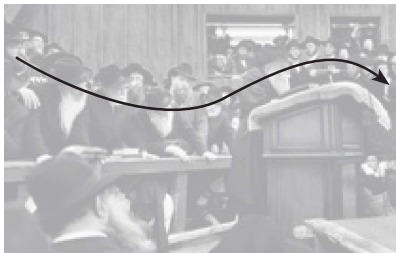
O rebe
Marc Asnin
1992

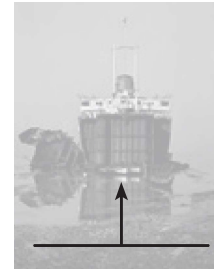
Outros exemplos:
Martin Parr p. 18
Ernst Haas p. 37
Denis Darzacq p. 53

Como o filme pós-apocalíptico Mad Max, nesta imagem, adolescentes governam o mundo, correndo livre pelas planícies desérticas alimentados por uma dose de hedonismo após a outra.

Nesta fotografia tirada no Festival Burning Man de Nevada, Cristina García Rodero vale-se do enquadramento para encontrar ordem em uma cena que de outra forma seria anárquica. Aqui, nossos olhos inicialmente passeiam pelas hordas que ocupam a van para depois focarem-se na figura pulando emoldurada por um aro.

O enquadramento chama a atenção para uma determinada parte de sua composição. Isso é especialmente útil se você estiver filmando uma cena movimentada.

Procure por portas, janelas e aberturas – qualquer coisa que possa ajudar a chamar a atenção para uma determinada parte de sua composição. Mas o enquadramento é uma ferramenta poderosa, por isso não basta enquadrar qualquer porcaria. Encontre temas que valham a pena emoldurar. Pense nisso como a criação de uma fotografia dentro de sua fotografia.

A aparência em camadas

Festival Burning Man,
Black Rock City. Nevada, EUA
Cristina García Rodero
1999

Outros exemplos:
Henri Cartier-Bresson p. 11
Joel Sternfeld p. 68

Os fotógrafos de paisagem são especialmente exigentes. Eles não montam seus tripés em qualquer lugar. Saem à caça do ponto preciso. E não se trata de um mais ou menos aqui, mas sim de um exatamente aqui.

Nesta imagem de Edward Burtynsky, o tema é um cargueiro enferrujado. Mas a composição tem algumas camadas além disso. Olhe a lama texturizada bem no primeiro plano, que nos leva ao reflexo na água e, em seguida, ao tema. Essa lama em primeiro plano não está lá por acaso. Burtynsky posicionou-se para fazer dela uma parte essencial da composição. É o que chamamos de "interesse do primeiro plano".

O interesse do primeiro plano oferece ao observador um trampolim para a sua imagem e aumenta o seu senso de profundidade.

Aqui, sem o interesse do primeiro plano, nossos olhos se sentiriam muito separados da meia distância e do fundo, e a imagem perderia sua sensação de profundidade. Cubra a área do primeiro plano com sua mão e você se verá encalhado, forçado a dar um salto visual de fé através de uma extensão de água turva.

Quando se fotografam paisagens, é fácil se fixar nas grandes vistas, mas fique sempre de olho no que está acontecendo imediatamente ao seu redor. Muitas vezes o que está bem sob seus pés é a chave para uma composição elaborada.

Cargueiro enferrujado nº 31,
Chittagong, Bangladesh
Edward Burtynsky
2001

Benidorm, Espanha
Martin Parr
1997

Chegue perto. E, então, chegue mais perto.

Arriscando-se a sofrer agressões, ouvir gritos e receber olhares de reprovação, Martin Parr é um fotógrafo que muitas vezes aproxima-se desconfortavelmente de seus temas. Ao fazer isso, Parr chama a nossa atenção para os pequenos detalhes, mas reveladores, que se perderiam em uma composição mais ampla.

Aqui, aproximando-se e preenchendo o quadro com o tema, o fotógrafo nos obriga a perceber as sutilezas que tornam esta imagem tão peculiar: o batom escarlate nos lábios insatisfeitos, ligeiramente franzidos; as joias de ouro; os óculos protetores ovais com orifícios como os olhos de um lagarto. Todos esses detalhes significam que você não pode deixar de formar uma opinião sobre essa mulher: bem-vindo a Benidorm!

Muitas vezes, nada mata mais uma imagem do que manter distância.

Aproximando-se – bem de perto – e preenchendo o quadro com seu tema, você comunicará aquela observação única, importantíssima, que foi, afinal, o que captou sua atenção.

Em todo caso, por que não ficar mais longe e depois fazer corte audacioso na imagem? Pense no corte como um ajuste fino, não como uma forma de alterar fundamentalmente sua imagem. Neste caso, foi importante que Parr tivesse se colocado na linha de fogo para tirar a foto. Se não fizesse isso, suas fotos perderiam o humor e começariam a parecer muito sorrateiras.

Outros exemplos:
Shikhei Goh p. 98

Um instinto primitivo

Outros exemplos:
Sebastião Salgado p. 45
Apollo 17 p. 113
Dorothea Lange p. 115

Poucos poderiam questionar a beleza simples da simetria. É algo que tem apelo universal e satisfaz a nossa necessidade primitiva de ordem.

Alkan Hassan atrai-nos instantaneamente para sua composição por meio da simetria. O homem está posicionado bem no meio do quadro, enquanto as linhas dos edifícios conduzem o nosso olhar para ele, como o triângulo de um envelope fechado.

Simetria não é compor a sua imagem como uma mancha de tinta do teste de Rorschach. É criar uma sensação geral de harmonia e equilíbrio.

A simetria aqui reflete o estado de espírito do sujeito. Não há nenhuma inquietação nele. Não importa o que ou quem está esperando, ele parece totalmente calmo e em paz com o mundo. É uma imagem de tranquilidade absoluta em meio ao ambiente construído.

Colocar o sujeito no centro do quadro é uma boa maneira de criar simetria. Apenas lembre-se: é tênue a linha que separa o equilíbrio do tédio. Se tudo estiver perfeitamente espelhado demais, a imagem poderá parecer um pouco sem alma. Permita que os elementos humanos se infiltrem. As pequenas coisas que chamam a nossa atenção sem perturbar o equilíbrio. Imagine esta imagem sem aquela bolsa – tudo poderia começar a parecer um pouco perfeito demais. Um pouco falso demais.

Seja excêntrico

Sobre a cidade
Alkan Hassan
2010

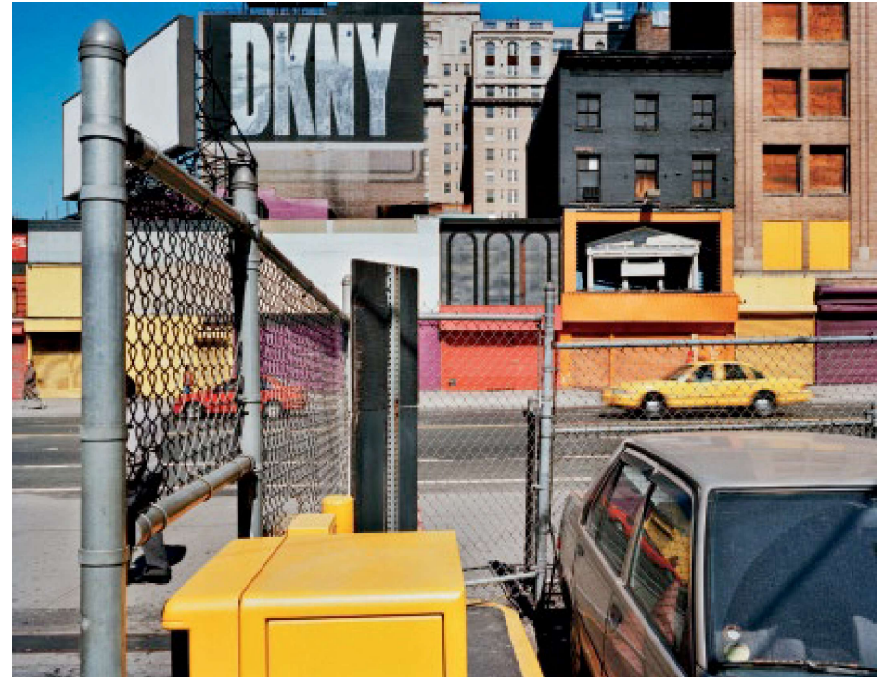
Outros exemplos:
Henri Cartier-Bresson p. 11
Cristina García Rodero p. 15
Fay Godwin p. 67
Elaine Constantine p. 81
Inzajeano Latif p. 123

Como muitos, Guy Bourdin adora um bom traseiro. Mas, em vez de colocar essa bofetada no meio do quadro, o fotógrafo aumenta a excentricidade da foto ao descentralizar o tema. Mesmo assim, a imagem ainda é bem equilibrada, ou, dito de outra forma, não parece “errada”.

Isso porque Bourdin utilizou a “regra dos terços”. Isso significa dividir o seu quadro em três seções – horizontais ou verticais – e posicionar o ponto focal de acordo com essa grade imaginária.

Se você não quer centralizar o tema, a regra dos terços ajuda a manter o equilíbrio.

Muitos fotógrafos torcerão o nariz ante a simples menção da regra dos terços já que ela pode dar a sensação de um excesso de cálculo. Dito isso, todos estão secretamente a seu favor. Apenas use-a como um parâmetro e tenha o cuidado de não posicionar o tema muito perto da margem do quadro ou só ligeiramente fora do centro, o que poderá parecer um pouco malfeito.

Campanha de Charles Jourdan
Guy Bourdin
Primavera de 1979

42nd Street e Eighth Avenue
Lars Tunbjörk
1997

Cada centímetro importa

Adoro esta foto de Lars Tunbjörk. Adoro o fato de que nenhuma parte sozinha é bonita. A beleza vem de tudo funcionar em conjunto. Nada está fora do lugar. Nada parece acidental.

Você não consegue simplesmente "bater" fotos como esta. Elas são resultado do conhecimento exato do que acontece em cada parte do seu quadro.

São seus movimentos sutis ao alinhar a foto que farão tudo se encaixar no lugar – um pouco abaixo, um toque para a esquerda, dois passos para trás. Esses pequenos ajustes garantem que o mastro da cerca em primeiro plano esteja absolutamente vertical. Significam que o táxi que está passando será enquadrado, e não cortado em dois. Eles fazem a tapeçaria vívida das cores equili-brarem-se umas às outras, sem que nada predomine. Eles garantem que nada que não pertença ao quadro se infiltre nele.

Ao compor sua imagem, evite áreas "passivas" que não acrescentam muito.

Bem na hora em que você achar que está pronto para tirar sua foto, pare por um momento e olhe ao redor do seu quadro: tudo está onde deveria estar? A composição está funcionando como um todo? Se você não estiver bem no ângulo certo, mude de posição – mesmo que muito ligeiramente – e fique de olho na maneira como todos os elementos se deslocam uns em relação aos outros.

Outros exemplos:
Marc Asnin p. 13
Lewis Baltz p. 27
Joel Sternfeld p. 68

Minimalizando

Outro exemplo:
Guy Bourdin p. 23

Esta imagem não tem a agitação da anterior. Mesmo assim, todo esse espaço não parece desnecessário. Tudo está exatamente onde deveria estar. Ela transmite a mesma sensação de ordem fria que está presente no parque industrial retratado.

Aqui, Lewis Baltz sentiu o peso visual de cada elemento. Não viu apenas uma porta de garagem cercada por uma parede de tijolos e uma área de asfalto. Em vez disso, reduziu tudo a formas e tons bidimensionais.

Não veja o mundo como ele é. Veja-o como uma fotografia.

Observe como o chão escuro parece "mais pesado" em comparação com a parede suave e como isso influenciou na quantidade de espaço que Baltz lhes reservou no quadro. Veja como o cinza da porta da garagem é contrabalançado pelo losango do recorte branco no asfalto. Veja como o espaço entre todos esses elementos e a sua posição em relação à borda do quadro criam um equilíbrio absoluto.

Sentir o peso visual de sua cena é um ato de equilíbrio complicado, mas seus olhos já são balanças bastante eficazes. Você mede o peso visual quando decide onde vai pendurar um quadro na parede ou quando arruma a comida no prato. Tudo o que você tem a fazer agora é aplicar essa habilidade já aprimorada à sua fotografia.

Atire o livro de regras pela janela

West Wall, Business Systems Division, Pertec, 1881 Langley, Costa Mesa
extraído de "New Industrial Parks"
Lewis Baltz
1974

Outros exemplos:
Lee Friedlander p. 71
Daido Moriyama p. 79
Robert Capa p. 105
Robert Frank p. 121

Tudo nesta foto de Bill Brandt parece errado.

Em primeiro lugar, o caminho à direita puxa nossos olhos para fora da imagem. Depois, há um poste torto, que toca desajeitadamente o topo do quadro. E veja como o personagem – o pintor Francis Bacon – está posicionado na extrema esquerda, com o olhar brutalmente encurtado pela borda do quadro. Adicione uma linha do horizonte que corta exatamente no meio da cabeça do personagem e você tem uma composição totalmente desconfortável, cheia de tensão e ansiedade.

Tensão e ansiedade. Na verdade, isso parece muito com as pinturas de Bacon. Pensando bem, tudo nesta imagem parece certo!

Boas fotografias seguem as regras. Fotografias incríveis de verdade costumam quebrá-las.

Embora as técnicas de composição – como linhas direcionais, a regra dos terços, enquadramento e todo o resto – sirvam como blocos de construção essenciais, muito disso pode fazer que suas fotografias pareçam um pouco seguras e previsíveis.

Então, em vez de certificar-se de que tudo "está de acordo", concentre-se na criação de composições que capturem a essência do seu tema. Esta é a imagem de um homem que pintou cabeças deformadas, papas gritando e carcaças de animais. De alguma forma, não creio que a regra dos terços teria bastado.

Agora, saia e pratique

Francis Bacon, Primrose Hill
Bill Brandt
1963

LENTO — VELOCIDADE DO OBTURADOR/MOVIMENTO — RÁPIDO

1" 1/2 1/4 1/8 1/15 1/30 1/60 1/125 1/250 1/500 1/1000 1/2000

Mais luz entra
Use com abertura mais estreita
Movimento desfocado

Velocidades mais lentas
trazem o risco de a
câmera trepidar

Menos luz entra
Use com abertura maior
Congela o movimento

LARGO — ABERTURA/FOCO — ESTREITO

ƒ/2.8 ƒ/4 ƒ/5.6 ƒ/8 ƒ/11 ƒ/16 ƒ/22

Mais luz entra
Use com velocidades
mais rápidas do obturador
Menor profundidade de
campo / menos em foco

Menos luz entra
Use com velocidades
mais lentas do obturador
Maior profundidade de
campo / mais em foco

BAIXA — ISO/SENSIBILIDADE — ALTA

100 — 200 — 400 — 800 — 1600

Menos sensibilidade à luz
Use em condições de maior
claridade
Menos ruído na imagem

Adequada para um
dia nublado

Mais sensibilidade à luz
Use em condições de
pouca claridade
Mais ruído na imagem

MAIS ESCURA (–) — COMPENSAÇÃO DA EXPOSIÇÃO — (+) MAIS CLARA

-3 | | -2 | | -1 | | 0 | | +1 | | +2 | | +3

Torna a imagem mais escura
Menos detalhes em sombras /
Mais em áreas claras

Sempre redefina
para zero

Torna a imagem mais clara
Mais detalhes em sombras /
Menos em áreas claras

(Algumas câmeras colocam + à esquerda e – à direita)

Vendo através da ciência

Ao tirar uma foto, você controla a quantidade de luz que entra na câmera. Se deixar penetrar muita luz, você irá superexpor sua imagem, o que significa que ela ficará muito brilhante. Se não deixar entrar luz o bastante, você vai subexpor sua imagem, o que significa que ela ficará muito escura.

Esse equilíbrio chama-se exposição e envolve malabarismos com a velocidade do obturador, a abertura e as configurações ISO (International Organization for Standardization). Esse feliz trio é inseparável. Cada membro é diferente dos demais. Cada um tem sua própria tarefa. E é exatamente por isso que dependem tanto um do outro.

Velocidade do obturador
Controla o período de tempo em que a luz entra em sua câmera.

Abertura
Controla a quantidade de luz que entra em sua câmera.

ISO
Controla a sensibilidade de sua câmera à luz.

Agora você deve achar que tudo relacionado com a exposição parece um pouco científico demais. À primeira impressão, é mesmo. Mas, depois que você se familiarizar com alguns fundamentos, perceberá logo que ajustar a velocidade do obturador, a abertura e a ISO é tanto um exercício de criatividade como de controle da luz. E esse termo "exposição correta", bem, é apenas uma questão de opinião.

Mas, antes de aprofundarmos os fundamentos da exposição, vamos desmitificar algumas coisas sobre os modos da câmera.

EXPOSIÇÃO

O bom, o mau e o feio

Sua câmera provavelmente lhe oferece algo entre 8-15 modos de operação, certo? Você pode pensar que ter tantos modos diferentes é um bônus, mas a verdade é que você nunca precisará usar a maioria deles.

O BOM

P, S (Tv) e **A (Av)** são os únicos modos com os quais você precisa se familiarizar para tirar excelentes fotografias. São os bons companheiros. Ajudarão a desbloquear sua criatividade e alcançar os resultados desejados. Vamos conhecê-los melhor no decorrer das próximas páginas.

O MAU

"Modos de cena" – os modos representados por uma imagem, como esta – são lixo. São configurações pre-definidas de fábrica, que ajustam a câmera para filmar um determinado assunto de uma maneira particular. Mas não há uma única maneira certa de fotografar alguma coisa. É por isso que suas próprias ideias e talento criativo são tão importantes. Assim, de agora em diante, simplesmente tente fingir que não estão lá.

O FEIO

O modo totalmente "Auto" é para fotos rápidas, que muitas vezes acabam não se parecendo com nada do que você pretendia. Pense nele como o modo sem personalidade ou imaginação. Dito isto, não há problema em definir sua câmera para o modo automático – só que há outro modo que é muito melhor do que esse.

O modo “Program” não é de todo ruim

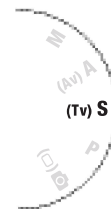
Manual – Booooom. Auto – Maaaaau

Esse é a cantilena irracional dos tradicionalistas do clube da câmera, que pensam que as fotografias tiradas usando uma configuração manual seriam de, alguma forma, mais valiosas. Não dê ouvidos a eles.

Quando você está começando, um dos melhores modos que você vai usar é o P.

P significa “Auto dos Pedantes” ou, mais precisamente, “Program”. Esse é o modo a ser usado se você quiser que sua câmera resolva todas as inúmeras questões técnicas para que você possa se concentrar em aperfeiçoar seu olho. E, ao contrário do modo “Auto” completo, usar **P** lhe dá certa liberdade criativa que é de suma importância.

Em primeiro lugar, usar **P** significa que o flash não dispara automaticamente. Isso é bom, pois é mais do que provável que o flash estragará sua foto. Em segundo lugar, você pode mudar sua ISO, que é algo que você definitivamente precisa saber.

Mas, antes de aprendermos sobre qualquer uma dessas coisas, é hora de apresentá-lo ao primeiro membro do trio de exposição: a velocidade do obturador.

Um guia de três passos simples para configurar a velocidade do obturador

Quando você tira uma fotografia, o obturador da câmera se abre, deixando entrar a luz. Ele permanece aberto por um período de tempo (geralmente apenas por uma fração de segundo) e, em seguida, se fecha, cortando a luz. Esse período de tempo é denominado “velocidade do obturador”.

Por razões que serão vistas em breve, às vezes você vai querer estar com o controle total da velocidade do seu obturador. Nesses casos, o melhor modo a ser usado é o “Shutter Priority” (Prioridade de obturador), marcado como **S** ou **Tv**.

O modo “Prioridade de obturador” lhe permite alterar a velocidade do obturador, enquanto sua câmera seleciona automaticamente a abertura correta correspondente. Mas vamos ignorar a abertura por enquanto.

Veja como mudar a velocidade do seu obturador:

1 Selecione “Shutter Priority”. A maioria das câmeras tem um seletor de modo. Para as que não tiverem isso, você deve acessar seus modos por meio do menu.

2 Pressione suavemente o botão de disparo do obturador para acionar a câmera. É o botão que você pressiona para tirar fotos.

3 Selecione uma opção para acelerar a velocidade do seu obturador. Selecione outra opção para torná-la mais lenta.

Durante a seleção, a máquina exibirá os números desta escala:

LENTO	VELOCIDADE DO OBTURADOR /MOVIMENTO	RÁPIDO

1”	1/2	1/4	1/8	1/15	1/30	1/60	1/125	1/250	1/500	1/1000	1/2000

As câmeras mostram a velocidade do obturador como uma fração – **1/500**, por exemplo –, ou como um número – **500**, por exemplo. Em ambos os casos, isso indica que a velocidade do obturador é de uma fração de segundo. Assim, **1/500** (ou **500**) significa que o obturador se abrirá por meros cinco centésimos de segundo. Isso é rápido.

Se você observar uma aspa dupla após um número como, por exemplo, **2”**, isso significa que a velocidade do seu obturador não é mais de frações de segundo, mas de segundos inteiros. Assim **2”** significa que o obturador se abrirá por dois segundos. Em fotografia, isso é uma eternidade.

Geralmente, quando está mais escuro, você deve usar as velocidades mais lentas do obturador e, quando estiver mais claro, você deve usar as velocidades mais rápidas. Isso porque a velocidade do obturador atua como um temporizador, que controla o período de tempo que a luz entra na câmera. Assim, se estiver escuro, você deve permitir a entrada de luz por mais tempo.

Vamos deixar a exposição de lado por um momento, pois é aqui que o assunto começa a ficar realmente interessante. A velocidade do obturador também cria dois efeitos visuais bem diferentes em sua imagem e isso está relacionado ao movimento da fotografia.

A beleza do desfoque

Outro exemplo:
Luca Campigotto p. 38

Velocidades lentas do obturador desfocam o movimento. Isso ocorre porque o obturador permanece aberto por mais tempo, dando aos objetos mais tempo para se moverem enquanto a imagem é exposta.

Aqui, Ernst Haas utiliza uma velocidade lenta do obturador de talvez três segundos para envolver o coreógrafo George Balanchine em um desfoque elegantemente rítmico. Enquanto as bailarinas dão piruetas em torno do quadro, os traços de seus movimentos contrastam com o silêncio de Balanchine, que permanece imóvel, olhando atentamente.

Para desfocar o tema em movimento, selecione “Shutter Priority” (S ou Tv) e uma baixa velocidade do obturador.

Quando você for fotografar temas do cotidiano, como pessoas correndo e carros passando, começará a observar sinais óbvios de desfoque em velocidades do obturador menores do que cerca de **1/60**. Quanto mais lenta a velocidade, maior o desfoque.

George Balanchine,
Balé da cidade de Nova York
Ernst Haas
1960

Bangcoc, extraído de
"Cityscapes"
Luca Campigotto
2006

Trilhas de luz

Há muito tempo, os fotógrafos são seduzidos pelo fascínio luminoso das cidades ao anoitecer. Quando o sol se põe e as luzes se acendem, e o que era indescritível durante o dia, repentinamente, ganha vida à noite.

Aqui, Luca Campigotto usa uma baixa velocidade do obturador para transformar a rua de uma cidade em uma artéria de luz vermelha e branca. Como o obturador ficou aberto por alguns segundos, os carros que passavam tornaram-se nada mais do que longas trilhas de luz brilhante.

Ao fotografar com baixas velocidades do obturador, certifique-se de que sua câmera não se mexa. Se isso acontecer, tudo em sua imagem irá parecer desfocado. É a chamada "vibração da câmera".

Aqui, a única evidência de movimento é o trânsito, enquanto a arquitetura ao seu redor manteve-se absolutamente nítida. Isso ocorre porque Campigotto montou sua câmera em um tripé para garantir que esta não se movesse durante a exposição.

A trepidação da câmera causada por seu manuseio é a causa mais comum de morte para fotos noturnas. Algumas câmeras oferecem "Estabilização de Imagem" **(IS)** ou "Redução de Vibração" **(VR)**. Acionando esses recursos, você descobrirá que pode manejar a câmera em velocidades mais baixas do obturador sem o risco de trepidação. Mas se você for usar uma velocidade de obturador tão baixa como a da foto, um tripé é a única solução.

O grande congelamento

Outros exemplos:

Cristina García Rodero p. 15
Denis Darzacq p. 53
Adam Bonito p. 59

As velocidades altas do obturador fazem o oposto das velocidades baixas: congelam o movimento.

Na série "Blast", Naoya Hatakeyama usa uma velocidade bem rápida do obturador, de **1/2000**, para mostrar os efeitos destrutivos da mineração de calcário no Japão sobre a paisagem.

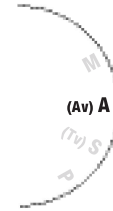
Nesta imagem, o que seria muito rápido para ser compreendido a olho nu torna-se um estouro de detalhes fantásticos. O tempo é congelado no momento em que os detritos marrom-avermelhados pairam no ar em contraste com um lindo céu azul. Aqui, o mal-estar da destruição dá lugar à sedução total.

Para congelar o movimento, use "Shutter Priority" (S ou Tv) e uma velocidade alta no obturador.

Os temas aparecem congelados quando são fotografados com velocidades de obturador altas porque, no instante em que a foto é tirada, nada na frente da câmera tem tempo de se mover. Geralmente, velocidades do obturador a partir de **1/125** começarão a congelar o movimento, como pessoas pulando e água correndo.

Lembre-se que as velocidades mais rápidas do obturador permitem menos luz na câmera e que se não entrar luz suficiente na câmera, você irá subexpor sua imagem. Mas há uma maneira de contornar isso. É hora de conhecer a "abertura".

Blast #8316
Naoya Hatakeyama
1997

Um guia de três passos para a abertura

A abertura é um orifício na objetiva que você pode reduzir ou aumentar para controlar a quantidade de luz que entra em sua câmera. A abertura funciona exatamente da mesma forma que a pupila dos olhos, que se dilata em ambientes escuros e se contrai em ambientes mais claros.

Além de controlar a quantidade de luz que entra na câmera, a abertura cria um efeito visual bem característico, que abordaremos daqui a pouco. Portanto, como a velocidade do obturador, que tem um modo “Shutter Priority”, a abertura tem seu próprio modo “Prioridade de Abertura”, que é **A** ou **Av**.

O mais importante é que “Prioridade de Abertura” permite que você altere a abertura enquanto sua câmera define a velocidade do obturador.

Veja como mudar a abertura:

1 Selecione “Aperture Priority”. A maioria das câmeras tem um seletor de modo. Para as que não tiverem isso, você deve acessar seus modos por meio do menu.

2 Pressione levemente o botão do obturador para acionar a câmera. É o botão que você pressiona para tirar fotos.

3 Gire em um sentido para ampliar a abertura. Gire no outro sentido para estreitá-la.

O tamanho exato do orifício é medido em “f-stops”. No começo, os f-stops podem ser um pouco confusos, pois quanto maior o número, mais estreito o orifício e vice-versa:

A abertura está na objetiva, não na câmera, assim, dependendo da sua objetiva, pode ser que você tenha uma gama diferente de f-stops (ou “números f”, como também são chamados).

Agora vem o truque: à medida que você muda a abertura, observe o que acontece com a velocidade do obturador. Também está mudando, certo? Quando você seleciona uma grande abertura, como **ƒ/5.6**, a velocidade do obturador é mais alta, e quando você seleciona uma abertura estreita, como **ƒ/22**, é mais baixa.

A razão disso é que a câmera varia a velocidade do obturador para compensar o fato de que você está deixando entrar mais ou menos luz através da objetiva. É uma ação de equilíbrio; a mesma coisa acontece com a abertura quando você usa o modo “Shutter Priority”.

Mas a história fica mais complicada. Alterar a abertura também altera radicalmente a “profundidade de campo” da imagem, e acho que você vai gostar disso.

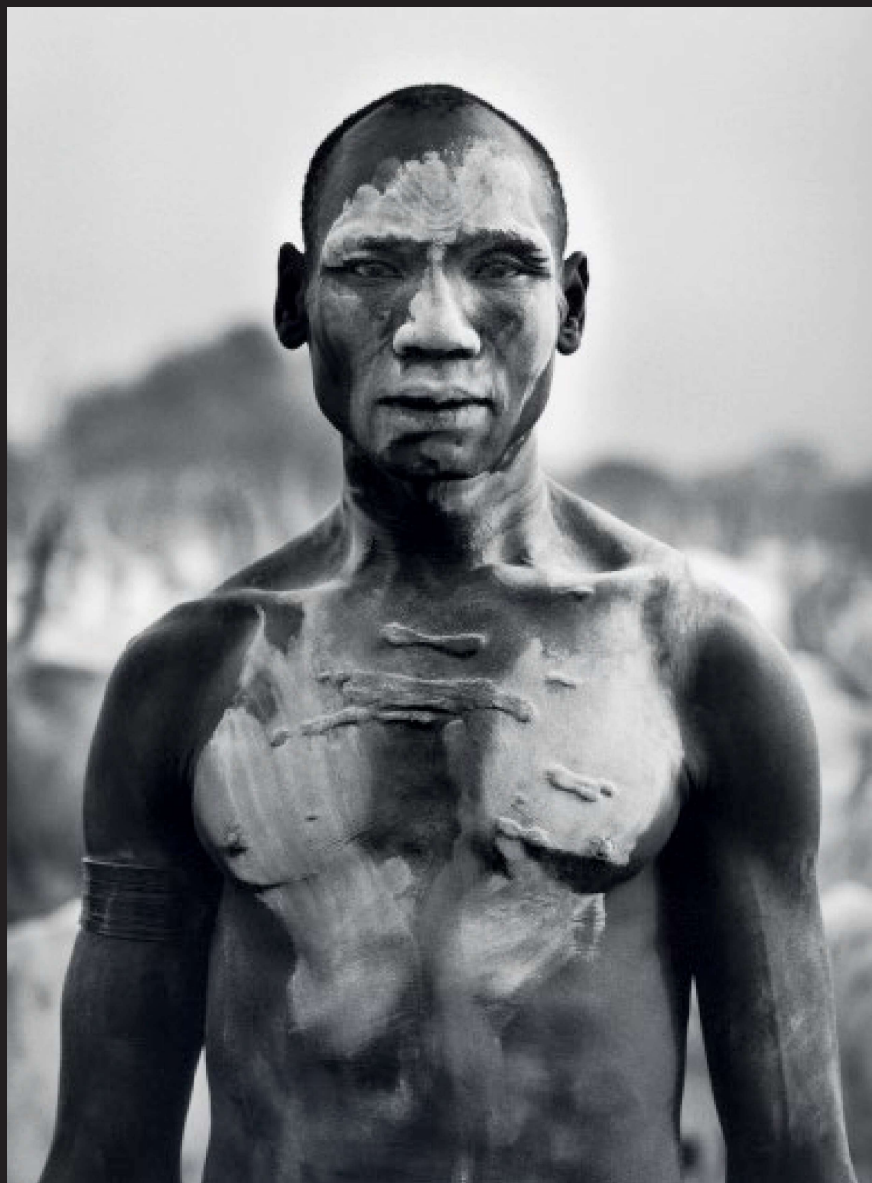
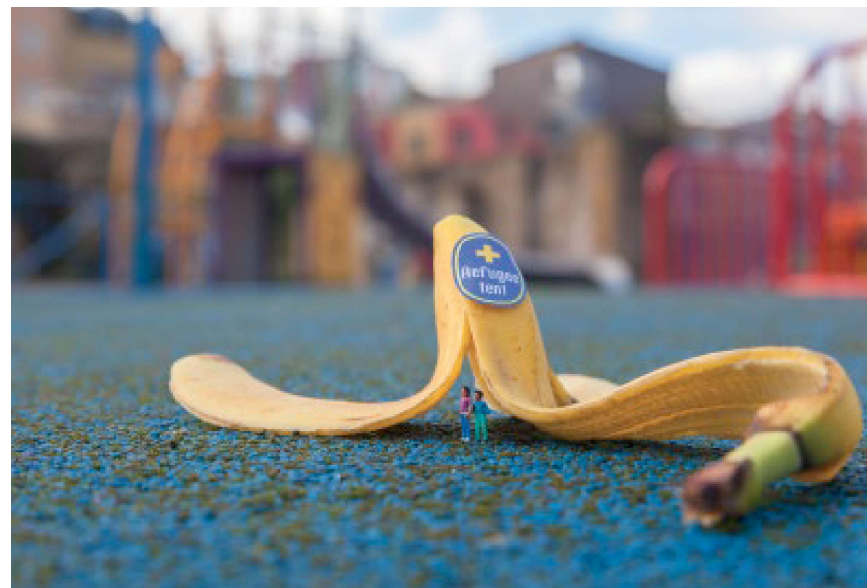
Quando o raso é profundo

Outros exemplos:
Alkan Hassan p. 21
Slinkachu p. 46
Youngjun Koo p. 96

Aqui, Sebastião Salgado dá a seu tema uma presença escultural impressionante ao deixar as linhas do corpo do homem tão claramente definidas contra um fundo fora de foco. Esse efeito chama-se profundidade de campo. Veja como isso faz que sejamos atraídos para a intensidade do olhar do homem e sua poderosa estrutura muscular coberta de cicatrizes e cinzas brancas.

Para obter uma profundidade de campo pequena, ou rasa, selecione “Aperture Priority” e uma abertura bem larga (número f baixo).

Deixando uma área de sua imagem fora de foco, você elimina efetivamente os detalhes. Isso faz o tema se destacar de verdade. Como vemos, uma pequena profundidade de campo produz retratos particularmente impressionantes.

Se você tiver uma câmera com visor óptico (uma DSLR, por exemplo), esse efeito não poderá ser visto enquanto você estiver compondo sua imagem. Você só vai vê-lo depois de tirar a foto. Mas se você tiver uma câmera com visor eletrônico (hoje, a maioria tem), poderá observar esse efeito no visor.

Homem Dinka, Sudão do Sul
Sebastião Salgado
2006

Esconde-esconde
Slinkachu
2013

Closes atraentes

Slinkachu é um artista que cria narrativas espirituosas e por vezes trágicas ao pôr miniaturas em locais inesperados da cidade. As montagens são tão pequenas que passam despercebidas para muitas pessoas. Isso significa que o autor usa a fotografia para levar sua arte até um público mais amplo.

Outro exemplo:
Shikhei Goh p. 98

A profundidade de campo é a menor possível em close-ups.

Aqui, Slinkachu conseguiu tal profundidade de campo (uma questão de milímetros) porque usou uma grande abertura (número f baixo) e está muito perto de seu tema. Ele também aproximou um pouco o zoom, o que ajuda a atenuar o efeito de uma profundidade de campo menor.

O foco se resume à distância da câmera. Mesmo sendo um close-up, observe que a profundidade física é muito visível na imagem. Se você quiser realmente ver os efeitos de uma pequena profundidade de campo, garanta uma boa distância à frente ou atrás do tema; caso contrário, não haverá nada para ficar fora de foco.

Profundo e significativo

Outros exemplos:
Ansel Adams p. 8
Edward Burtynsky p. 17
Lars Tunbjörk p. 24
Joel Sternfeld p. 68
Jeanloup Sieff p. 88

Aqui, Richard Misrach fotografa as cicatrizes deixadas pelos campos de testes militares no deserto de Nevada. Ao longe, máquinas enferrujadas poluem a paisagem, como os ossos de um cemitério de elefantes, enquanto no primeiro plano a cratera de uma bomba ganha a aparência de uma primavera quente de cores vivas. Mas, em vez de se unir à vida, essa piscina tóxica simboliza apenas a morte e a destruição feitas pelo homem.

Uma abertura estreita (número f alto) faz que tudo, desde o primeiro plano até o fundo, fique em foco.

Temos aqui um exemplo de uma profundidade de campo grande que, no caso, ajuda a transmitir a dimensão e os detalhes da paisagem.

Fotografias de paisagem e muitas vezes de retratos dependem, geralmente, menos do movimento de captura e muito mais do controle da profundidade de campo. Por isso, selecione "Aperture Priority" para controlar a abertura e a profundidade de campo, enquanto a câmera cuida da velocidade do obturador.

Para ajudá-lo a se lembrar da relação entre abertura e profundidade de campo, pense: número f pequeno = área de foco pequena; número f grande = área de foco grande.

Lembre-se apenas de que se estiver usando uma abertura muito estreita, a velocidade do obturador vai compensar ficando mais lenta, por isso use um tripé (ou uma superfície estável) para evitar a vibração da câmera. Mas há uma alternativa. É hora de conhecer o último membro do trio de exposição.

Cratera de bomba e comboio destruído,
Campo de bombardeio Bravo 20
Nevada, EUA
Richard Misrach
1986

O lado sensível da câmera

O ISO controla a sensibilidade da câmera à luz. Funciona assim:

Quando está escuro, é preciso aproveitar ao máximo a luz limitada, então, você aumenta a sensibilidade da câmera aumentando o ISO. Quando está claro, sua câmera não precisa ser tão sensível; portanto, você reduz a sensibilidade da câmera diminuindo o ISO.

Se sua câmera for mais sensível, a luz não precisa entrar por muito tempo, o que significa que você poderá usar velocidades mais rápidas do obturador com pouca luz. Isso ajudará a evitar trepidações.

Para alterar o ISO, primeiro certifique-se de que está em um dos modos "bons" (ver p 32.) e, em seguida, encontre a configuração de ISO. Deve ser um botão no corpo da câmera ou uma opção no menu. Encontre-o e você verá que sua escala ISO se parece com isto:

BAIXA — **ISO**/SENSIBILIDADE — ALTA

100 — 200 — 400 — 800 — 1600

Um bom ISO para um dia nublado é **400**. Assim, ao escolher seu ISO, comece se perguntando: "O ambiente está mais claro ou mais escuro do que um dia nublado?"

(Talvez você descubra que sua escala ISO começa mais baixa, vai até mais alto ou tem mais intervalos).

Sempre defina o ISO primeiro, pois ele afeta a velocidade do obturador e a abertura que você pode usar.

Uma das maravilhas da fotografia digital é que você pode alterar a ISO de uma imagem para outra. Saia ao ar livre (mais claro) e reduza o ISO. Ande dentro de casa (mais escuro) e aumente-a.

Mas tenha cuidado, quanto maior o ISO, mais "ruído" sua imagem terá. Em casos extremos, o efeito não é muito diferente de uma foto tirada em uma câmera de celular antigo. Dependendo da câmera, isso é algo que você só irá começar a perceber quando fotografar com o ISO a partir de 800.

Pode-se dizer que o ISO é o integrante menos glamoroso do trio de exposição. Mas embora não faça nada criativo por si só, como você está prestes a ver, ajustar a sensibilidade de sua câmera deixa você livre para alcançar alguns efeitos realmente impressionantes.

Seu passaporte para velocidades mais altas do obturador

Outro exemplo:
Maciej Dakowicz p. 116

Agora você irá descobrir que às vezes você subexpõe sua imagem ao tentar usar velocidades altas do obturador, especialmente com pouca luz. Nesse caso, aumentar o ISO é útil mesmo.

Para a série "Hyper", Denis Darzacq transforma um supermercado em um palco para a apresentação de dançarinos de rua. Aqui, um dançarino paira suspenso no ar, como uma coisa de filme de ficção científica.

Aumentar o ISO é essencial se você quiser usar velocidades altas do obturador com pouca luz.

Mesmo que não esteja atrás de efeitos marcantes como esses – talvez você simplesmente queira evitar a trepidação da câmera com pouca luz – aumentar o ISO vai ajudá-lo a acessar velocidades mais rápidas do obturador. Lembre-se de que a vibração da câmera ocorre geralmente a uma velocidade inferior a **1/60**, então, aumente o ISO apenas o bastante para deixá-lo acima dessa marca. Não queira simplesmente aumentar o ISO ao máximo ou correrá o risco de criar ruídos desnecessários na imagem.

Hyper Nº. 03
Denis Darzacq
2007

Todos os bons fotógrafos usam o modo “Manual”, certo?

Sente-se. Estou prestes a dizer-lhe algo que pode causar um choque: fotografar no modo “Manual” (**M**) é uma perda de tempo.

Você ainda está aí? OK, vou explicar. Ao contrário do “Shutter Priority” e do “Aperture Priority”, ao usar o modo “Manual” você tem o controle da velocidade do obturador e da abertura e do ISO.

No modo “Manual”, sua câmera também informa o que considera ser a “exposição correta”, exatamente da mesma maneira que ocorre em qualquer outro modo. Mas em vez de fazer as mudanças para você, você tem que fazer tudo sozinho.

Muitas vezes, as pessoas usam o modo “Manual” e simplesmente ajustam a velocidade do obturador e a abertura para corresponder com as informações da câmera. Ao fazer isso, estão na prática fotografando no modo “Program” (**P**), só que levando muito mais tempo. Confie em mim, o modo “Manual” não acrescenta nada à imagem!

Quando você ainda não conhece bem toda a parte técnica, usar o “Manual” atrasa o seu trabalho, aumenta a confusão e, o pior de tudo, faz você correr o risco de perder a foto.

Dito isso, há uma situação nas fotografias do dia a dia em geral em que você pode optar pelo uso do modo “Manual”. É quando você deseja substituir o que a câmera está lhe informando e, intencionalmente, subexpor ou superexpor sua imagem. Mas, em vez de apelar para o modo “Manual”, mostrarei um método muito mais rápido e mais fácil para obter o mesmo resultado.

A alternativa ao modo "Manual"

Conheça a "Compensação da exposição". Essa função permite tornar toda sua imagem mais clara ou mais escura e se parece com isto:

MAIS ESCURO (–) **Compensação da exposição** (+) MAIS CLARO

-3 | | -2 | | -1 | | 0 | | +1 | | +2 | | +3

Na maioria das câmeras, o botão de compensação da exposição é marcado por ☒, mas algumas câmeras possuem, em vez disso, um seletor dedicado. Pressionar **+** irá configurar a câmera para superexpor suas fotografias, ou seja, elas ficarão mais claras. Pressionar **–** irá configurar a câmera para subexpor suas fotografias, ou seja, elas ficarão mais escuras. Lembre-se sempre de redefinir sua "Compensação da exposição" para 0 ou você acabará afetando todas as fotos subsequentes.

Superexpor ou subexpor intencionalmente sua fotografia pode parecer uma coisa estranha a se fazer, mas a "Compensação da exposição" é uma função que você acabará por usar mais do que imagina.

Em poucas palavras, quando você fotografa algo muito claro, como a neve, vai achar a imagem muito cinza ou subexposta. Da mesma forma, ao fotografar algo muito escuro, como o interior de um bar, vai achar a imagem muito clara ou superexposta.

A compensação da exposição supera esse problema, permitindo que você torne sua imagem mais clara (ajuste para **+**) ou mais escura (ajuste para **–**).

A compensação da exposição também é essencial para um tema na contraluz. Vejamos alguns exemplos.

Detalhes das sombras

Outro exemplo:
Alkan Hassan p. 21

A contraluz é bela e sedutora. Mas como muitas coisas belas e sedutoras, precisa ser manuseada com cuidado.

Esta fotografia comovente de Jo Metson Scott mostra uma jovem bailarina durante um intervalo entre os rigorosos exercícios do National Youth Ballet. Sentada, imersa em seus pensamentos, a moça desperta a empatia de qualquer pessoa familiarizada com as cobranças de desempenho. E é esta forte luz do dia, superexposta, penetrando através da janela aberta, que parece simbolizar uma fuga para a menina e a escolha entre desistir e continuar na batalha.

Soma-se à força desta imagem o fato de que nós também podemos ver o rosto da jovem e sua expressão preocupada. Temas fotografados na contraluz (alguém na frente de uma janela é um exemplo comum) muitas vezes viram silhuetas e perdem todos os detalhes faciais. Isso porque a luz interior é muito mais escura do que a luz exterior.

Para destacar um detalhe na penumbra, use "Exposure Compensation" e ajuste para +.

Assim, você fará toda a imagem parecer mais clara. Isso significa que as áreas mais claras também brilharão mais, mas não se preocupe muito com isso, contanto que você possa ver os detalhes do seu tema.

A quantidade precisa para aumentar sua compensação da exposição depende sempre das condições de iluminação específicas. Portanto, a melhor maneira de começar a experimentar isso é pegar sua câmera e tentar você mesmo.

Laura Veazey em seu traje de raposa,
National Youth Ballet
Jo Metson Scott
2010

Silhuetas sedutoras

Outro exemplo:
Trent Parke p. 63

Ao contrário da imagem anterior, na qual o fotógrafo realçou os detalhes na penumbra, aqui Adam Pretty os lançou na escuridão absoluta. Os mergulhadores e a arquitetura ao redor tornaram-se formas de silhuetas abstratas e elegantemente limpas, contrastando com um céu ricamente texturizado.

Para criar a silhueta de um tema na contraluz, use "Exposure Compensation" e ajuste para –.

Dessa forma, você vai subexpor toda sua imagem, deixando as sombras mais escuras e, ao mesmo tempo, realçando os detalhes nas áreas mais claras.

Quanto mais você subexpor sua imagem, mais escuras ficarão as áreas de penumbra e mais evidentes os detalhes nas áreas mais claras. Mas, novamente, não confie só nas minhas palavras. Tente você mesmo.

Agora, saia e pratique

Mergulhadores
Adam Pretty
2011

A luz é seu tema

LUZ

Você não pode pegá-la. Você não pode chocar-se com ela. Você não pode dar-lhe um abraço: a luz é intangível. Mas, para tirar ótimas fotos, você precisa começar a pensar na luz como um objeto. Um objeto com o poder ilusório de um metamorfo.

Tudo está à mercê da luz. O que é cativante em um minuto pode não deixar nenhuma impressão no próximo só por causa de uma alteração na luz. O mundano pode se tornar belo e o belo, mundano. Basta olhar para a luz nesta imagem de Tom Hunter. Que clima que ela cria?

Esteja você com ou sem a câmera, a única maneira de aprender sobre luz é observá-la constantemente.

Quando você estiver sentado em sua mesa, andando na rua ou dirigindo, pergunte a si mesmo: "Como a luz afeta o espaço e a atmosfera ao meu redor?" Observe como ela desenha as texturas, as cores e os detalhes. Como atrai sua atenção para um ponto específico em uma cena. Como dá profundidade ao espaço ou causa a impressão de que ele é absolutamente plano.

Mas, com todas as suas formas e variações infinitas, a luz pode ser dividida em dois tipos fundamentais: dura e suave. Ambas têm características particulares que afetam totalmente o clima geral da imagem. Neste capítulo, vamos começar comparando e contrastando as mais comuns.

Mulher lendo ordem de despejo
Tom Hunter
1997

A luz dura cria contraste

Outros exemplos:
Lars Tunbjörk p. 24
Philip-Lorca diCorcia p. 91
René Burri p. 93

A luz dura vem de uma única direção e é típica de um holofote ou um sol brilhante. Por causa da intensidade, uma das características mais comuns da luz dura é o alto contraste.

Trent Parke é um fotógrafo que usa esse tipo de luz para transformar paisagens urbanas em algo menos familiar. Aqui, a luz dura atravessa a cidade formando uma ilha de luz onde um casal está aparentemente abandonado. Mas os dois não estão desamparados. Acompanhando-os nos pontos mais luminosos, está tudo o que precisam, desde um lugar para ficar até um lugar para comer, na forma de um motel e uma lanchonete.

Uma luz dura transforma qualquer coisa em seu caminho em uma área clara, enquanto todo o resto permanece escuro.

Você pode usar os contrastes criados pela luz dura para abstrair ou simplificar sua composição. É exatamente isso o que acontece aqui. As sombras formam grandes áreas de preto, que mascaram detalhes desnecessários. Isso, por sua vez, faz que nossos olhos sejam atraídos para as áreas claras.

A irregularidade da luz dura dificulta o trabalho com ela, pois você perderá os detalhes de algum lugar. Essa é outra situação em que a compensação de exposição ajuda. Ajuste os controles em **+** para realçar os detalhes nas sombras e em **–** para realçar os detalhes nas áreas claras.

A luz suave cria profundidade

Heinley Street, Adelaide
Trent Parke
2006

Outros exemplos:
Alkan Hassan p. 21
Sebastião Salgado p. 45
Richard Learoyd p. 73

Se a luz dura assemelha-se a um soco, a luz suave é mais uma massagem.

Na fotografia de Ryan McGinley, um rapaz segura um jacaré. Mas, em vez de ser carregada de drama, esta imagem imbui um estado de calma. A maneira como ele segura o animal é mais um abraço; e o preto e branco dá um toque de melancolia. Mas, na verdade, é a luz suave que dita o clima aqui.

A luz suave é menos intensa, o que significa que não há uma divisão tão gritante entre as áreas claras e as sombras.

A luz suave ainda projeta sombra, uma vez que muitas vezes vem de uma única direção, como uma luz dura. Mas as sombras não são tão escuras e dramáticas. Em vez de ser um vazio de preto, os detalhes ainda são muito visíveis. Essa qualidade mais uniforme tende a dar a impressão de que as imagens são "mais lentas" e mais contemplativas.

Para suavizar a luz, é preciso difundi-la. No estúdio, isso pode ser conseguido usando a chamada de soft box ("caixa suave"). Em condições cotidianas, quando você tem menos controle sobre a luz, evite quaisquer fontes de luz direcionais potentes, como holofotes, flash ou o brilho direto do sol.

Wes (Gator)
Ryan McGinley
2010

A luz dura é mais uniforme

Outro exemplo:
Naoya Hatakeyama p. 41

As fotografias em preto-e-branco de Fay Godwin celebram a luz e a paisagem em constante mudança das Ilhas Britânicas. Evitando a mesmice dos cartões postais, as fotografias de Godwin mostram cenas rurais interrompidas pela indústria, tanto antigas como modernas. Aqui, um círculo de pedras em pé parece participar de uma reunião solene que já dura 3500 anos.

As sombras nos dizem toda a verdade sobre a luz. Mostram de onde ela vem e qual é sua intensidade. Nesta imagem, tirada logo após uma chuva de granizo, uma faixa repentina de luz solar atravessa as nuvens, criando sombras escuras com bordas definidas.

As sombras fortes e decisivas que andam de mãos dadas com a luz dura criam profundidade e tridimensionalidade.

As sombras enfatizam a forma irregular das pedras e acentuam seus ângulos. Dão vida e maior presença às pedras. Vemos que uma é diferente da outra, cada uma tem sua própria personalidade e história para contar.

Alguns momentos depois, a luz mudaria e as sombras desapareceriam. Mas você não precisa desse tipo de luz dramática para criar paisagens cativantes. Na verdade, como veremos adiante, a luz suave produz algo completamente diferente, mas igualmente fascinante.

Callanish após tempestade de granizo, Lewis
Fay Godwin
1980

McLean, Virginia
Joel Sternfeld
Dezembro de 1978

A luz suave pode ser plana

Uma casa pega fogo à distância, enquanto um bombeiro parece mais preocupado em escolher a abóbora certa do que em apagar as chamas. Nesta fotografia de Joel Sternfeld, o que deveria ser uma cena dramática tem, ao contrário, um intrigante sentido de cotidiano.

É a luz suave ou a "luz plana" de um dia nublado que ajuda a remover qualquer vestígio de drama aqui. Esse tipo de luz é muito pobre em contrastes. Lança pouca ou nenhuma sombra e dá a impressão de que toda a imagem está mais achatada. O que nos resta aqui é uma fotografia muito prática, que nos leva mais a perguntas sem resposta do que a uma satisfação imediata.

A uniformidade da camada de luz suave ou plana indica que não há sombras e áreas claras expressivas para criar profundidade e chamar a atenção.

Essa uniformidade significa que só a composição deve guiar o observador pela imagem. Aqui, Sternfeld usou algumas técnicas clássicas de composição para controlar o movimento dos nossos olhos. Posso identificar três. Se você precisar de pistas, retorne às páginas 10, 16 e 22.

Outro exemplo:
Richard Misrach p. 49

A luz dura é brutal

Outros exemplos:
Martin Parr p. 18
Daido Moriyama p. 79
Philip-Lorca diCorcia p. 91

Lee Friedlander é um fotógrafo viciado na brutalidade da luz dura. Suas composições de ruas, de encontros à beira de estradas, de paisagens americanas e dele próprio são muitas vezes um ataque desorientador de espaço e linhas esculpidas pela onipotência da luz e da sombra.

Este é um dos autorretratos mais conflituosos de Friedlander. Seus dedos pressionam um cabo disparador como se fosse o gatilho de uma bomba. E repare na luz. Encarando a luz diretamente, Friedlander faz a sombra do equipamento da câmera projetar-se diretamente sobre ele, enquanto a área clara nos atrai para seu rígido olho esquerdo. Isso, admitamos, é Friedlander em um dia ruim.

A luz dura é dramática. Cria sombras brutais e áreas claras, extremas e implacáveis, que expõem tudo.

Se você quer achatar um tema, então, evite a luz dura de todo jeito. Friedlander não quer fazer média. Em vez disso, seus experimentos fotográficos com a luz, o espaço e as linhas refazem o mundo e nos apresentam algo menos conhecido e muito mais cativante.

Oregon
Lee Friedlander
1997

A luz suave afaga

Outros exemplos:
Sebastião Salgado p. 45
Ryan McGinley p. 65
Inzajeano Latif p. 123

Em vez de atacar um tema, a luz suave o acaricia.

Richard Learoyd usa a luz suave para criar retratos com uma atmosfera profundamente meditativa. Nesta imagem, veja como as sombras contornam as linhas do corpo, com suas bordas dissipando-se lentamente, e não bruscamente.
Isso é produto de uma luz muito suave ou "difusa".

Fotógrafos de retratos adoram luz suave e difusa, pois ela destaca formas e características sem ser severa.

A luz suave é um mestre de mediação. Suaviza as bordas duras e alisa as superfícies. É uma luz que só afaga e favorece o tema.

Experimente colocar seu tema em diferentes ângulos de luz. Veja como as sombras mudam, dando ao tema uma sensação maior ou menor da forma tridimensional.

Jemma no espelho
Richard Learoyd
2010

As conotações da cor

Outros exemplos:
Luca Campigotto p. 38
Denis Darzacq p. 53
Maciej Dakowicz p. 116

Outra forma de classificar a luz é como *natural* ou *artificial*.

A luz natural é proveniente, de uma forma ou de outra, do sol. A luz artificial é proveniente de fontes de origem humana: qualquer coisa desde lâmpadas de casa e iluminação pública até o flash.

A luz natural e a luz artificial são inequivocamente distintas. Transmitem sensações diferentes e são muito diferentes na cor.

Aqui, Nadav Kander fotografa uma casa anônima sob as sombras de um viaduto monolítico. Veja como o brilho das luzes incandescentes de sódio abafa a luz natural e confere um tom amarelado à imagem. Isso cria uma sensação de desconforto. Faz a cena parecer muito antinatural, quase poluída.

Para um tipo de luz bem diferente, veja novamente a fotografia de Tom Hunter no início deste capítulo. Ela mostra uma mulher lendo uma ordem de despejo à luz de uma janela. A luz natural toca suavemente a mulher, a carta e o bebê. A cor é tão “branca” que cria um estado de calma inocente.

Controlando a cor

Casa sob a rodovia,
Los Angeles
Nadav Kander
2005

A luz vem em todos os diferentes tipos de cores. A luz do dia pode ser bem azul, ou fria, enquanto a iluminação de uma casa pode ser bem laranja, ou quente.

Ajustar o balanço de brancos permite acentuar a cor da luz ou fazê-la parecer mais neutra, ou "branca". Isso é importante quando se trata de transmitir uma sensação ou atmosfera específica em sua imagem. Assim, para sua comodidade ao fotografar, sua câmera vem com algumas predefinições de balanço de brancos, que correspondem às condições de iluminação mais comumente encontradas:

Incandescente de tungstênio

Fluorescente

Luz do meio-dia

Flash

Nublado

Sombra

Cada um desses símbolos representa uma cor (ou temperatura) particular de luz. Selecionando o símbolo que melhor corresponde às condições em que você está fotografando, as cores na sua imagem parecerão mais realistas.

Para ter uma ideia disso, fotografe o mesmo tema usando diferentes configurações de equilíbrio de brancos e veja como as cores mudam.

Como Nadav Kander mostrou na página anterior, uma imagem que parece "muito azul" ou "muito laranja", por exemplo, não é necessariamente uma coisa ruim. Você pode usar a cor da luz para provocar uma reação emocional no observador. Dar a sua imagem um tom ligeiramente azulado para que pareça mais fria. Dar-lhe um tom alaranjado para que pareça mais quente.

Não fique muito preso à ideia de aperfeiçoar o equilíbrio de brancos: configurar a câmera para "Auto WB" (AWB) geralmente dá um bom resultado. Somente em casos extremos é que você mesmo precisa mudar isso.

A luz sem amor

Uma mulher corre por um beco repleto de detritos com os pés descalços e vestindo apenas uma camisola branca. O ângulo da câmera é baixo e o quadro, inclinado. Esse drama é capturado pela luz intensa do flash de Daido Moriyama, que alcança a mulher como se fosse psicopata em perseguição frenética.

O flash embutido domina a aparência e o sentido de uma imagem.

Como o flash ilumina seu tema a partir do mesmo ângulo em que está o fotógrafo, projeta sombras duras para frente. Além disso, sua intensidade leva qualquer coisa também em primeiro plano, ou levemente refletiva, a ficar superexposta.

O uso do flash embutido mergulha a imagem de Moriyama em um medo inquietante e, ainda assim, hipnótico. Mas, se usado com pouca habilidade, também pode funcionar contra você e criar uma aparência instantânea totalmente dissociada do tema, portanto, vá com cautela.

Fotografar em **P** (na maioria das câmeras) ou em "Shutter" ou "Aperture Priority" (em todas as câmeras) significa que o flash não será disparado. Por outro lado, todas as câmeras têm a opção de desligar o flash (⚡). Se estiver escuro, em vez disso, você pode aumentar o ISO (precisa de um lembrete? Veja a p. 50).

Sem título (mulher de vestido branco correndo em Yokosuka)
Daido Moriyama
1971

Flash à luz dia

Outros exemplos:
Martin Parr p. 18
Philip-Lorca diCorcia p. 91

A especialidade dessa modelo deveria ser trajes de banho, não mãos, se ela quisesse oferecer o dedo para uma gaivota como essa.

A razão pela qual esta foto parece tão "elétrica" é porque Elaine Constantine usou flash à luz do dia ou "flash de preenchimento". Aqui, isso fez o tema em primeiro plano se destacar e deu incrível energia à foto.

Para forçar o disparo do flash, localize o botão ou os ícones de menu marcados com ϟ e escolha uma das opções.

Se você estiver fotografando uma cena contra a luz ou apenas quiser destacar seu tema ainda que não esteja necessariamente escuro, o flash de preenchimento é para você. Mas o flash de preenchimento é uma fonte de luz artificial, por isso, não dará um aspecto natural à sua imagem.

Um parêntese: quando o flash dispara, lança a luz sobre um tema que vai e vem em instantes. O resultado é que qualquer movimento dentro do alcance do flash é congelado. Então, o que estamos vendo aqui é o resultado do flash, e não de uma velocidade muito alta do obturador.

Agora, saia e pratique

Gaivota e batatas fritas
Elaine Constantine
2007

Cena do filme *Janela indiscreta*
Alfred Hitchcock / Robert Burks
1954

A vida através de uma lente

OBJETIVAS

As objetivas vão além de apenas fazer algo parecer mais perto ou mais longe.

Elas alteram radicalmente sua relação com o tema e a maneira como você tira fotos.

Assista a *Janela indiscreta* de Hitchcock e você entenderá o que quero dizer. Um jornalista fotográfico ferido encontra-se confinado em seu apartamento e seduzido pelo poder de uma teleobjetiva. Da sua cadeira de rodas, tem acesso ao mundo exterior através da objetiva, mas somente como um observador obcecado em espionar seus vizinhos desavisados de longe.

Dependendo do peso, uma objetiva pode deixar você mais móvel ou mais lento. Dependendo do tamanho, pode deixá-lo bem visível ou totalmente discreto. Dependendo da sua capacidade de ampliação, pode transformá-lo em um participante ativo ou em um voyeur distante.

Cada uma dessas qualidades tem suas vantagens e desvantagens. E, como veremos adiante, as objetivas podem também distorcer o senso de espaço em uma fotografia e mudar sua ênfase. Mas, o mais importante: as objetivas afetam o que você realmente é capaz de fotografar, pois temas diferentes exigem tipos diferentes de objetivas.

Este capítulo vai ajudá-lo a entender alguns efeitos visuais fundamentais de diferentes objetivas. Mas, em primeiro lugar, vamos examinar o jargão essencial sobre objetivas que o acompanhará até nas conversas mais complicadas do clube de fotografia.

Jargão das objetivas

Zoom e foco fixo

As lentes podem ser divididas em dois tipos. Há aquelas que permitem que você amplie ou reduza – você adivinhou: as objetivas zoom. E há aquelas que não fazem isso. Estas são chamadas de objetivas “prime” ou “fixas”, pois são fixadas em uma determinada distância focal.

Distância focal

É medida em milímetros. Para simplificar, as distâncias focais são “curtas” ou “longas”. Distâncias focais mais curtas dão um efeito de grande-angular que causa a impressão de que os objetos estão mais distantes. Distâncias focais mais longas dão um efeito de telefoto que causa a impressão de que os objetos estão bem próximos.

Campo de visão

Refere-se à extensão da área que você pode ver através da objetiva. As objetivas grande-angulares (distâncias focais mais curtas) oferecem um campo de visão mais amplo. As teleobjetivas (distâncias focais mais longas) oferecem um campo de visão mais estreito.

Distância focal curta

Campo de visão amplo

Distância focal longa

Campo de visão estreito

Tamanho do sensor

Distâncias focais funcionam de modo diferente em câmeras diferentes. Por exemplo, uma distância focal considerada ampla em uma câmera pode parecer uma telefoto em outra. Veja abaixo os diversos tamanhos de sensores de câmera atualmente disponíveis. Se quiser saber mais sobre isso, pesquise na internet, mas prepare-se para muito papo técnico.

Conhecer os pormenores das razões pelas quais o tamanho do sensor afeta a distância focal não ajudarão você a tirar fotos melhores (mas ajudará a fazer amigos e influenciar pessoas no seu clube de fotografia local). Dito isso, é útil ter uma boa ideia sobre as distâncias focais e quais seus efeitos em sua própria câmera; então, eis aqui uma tabela para que você possa consultar durante este capítulo.

	TIPO DE SENSOR		
OBJETIVA	QUADRO COMPLETO	APS-C	QUATRO TERÇOS
GRANDE-ANGULAR	< 35mm	< 24mm	< 18mm
PADRÃO	50mm	30mm	25mm
TELEFOTO	> 70mm	> 50mm	> 40mm

Tudo é uma questão de contexto

Outros exemplos:
Cristina Garcia Rodero p. 15
Melanie Einzig p. 103

O conjunto das imagens de Holly Andres transita por algum lugar entre a memória e o faz de conta. Nesta imagem, veja como a objetiva grande-angular nos presenteia com uma visão extraordinariamente abrangente. Isso permitiu a inclusão de mais elementos na composição, a qual, por sua vez, começa a desvendar uma história, ainda que embora ambígua.

Objetivas grande-angulares (ou distâncias focais curtas) fazem os detalhes periféricos desempenhar um papel muito importante.

Inicialmente, a grande-angular sugere que o observador está no porta-malas do carro, como a vítima de um negócio que saiu errado. Em seguida, a frente da loja, os postes de luz e os cabos de telégrafo são tudo pistas de que essa é uma parada rápida rumo a um destino mais definitivo. E, então, há o casal. Distâncias focais curtas aparentemente alongam a distância. Isso levou a mulher no fundo a parecer tão pequena comparada com a mão aflitiva que se agiganta no primeiro plano.

Ao fotografar com uma distância focal curta, fique sempre de olho no que está acontecendo em torno do seu tema, pois esse contexto será uma parte importante da sua imagem. Além disso, trate de chegar perto de seu tema, uma vez que distâncias focais curtas dão a impressão de que tudo está muito mais distante.

Wonder de “Full of Grace”
Holly Andres
2009

A composição é a chave

As objetivas grande-angulares são utilizadas frequentemente para paisagens, pois permitem capturar grandes vistas. Mas existe outro lado nesse recurso. Como distâncias focais curtas alongam a distância, pontos de interesse que possam parecer relativamente próximos a olho nu, de repente, tornam-se detalhes insignificantes, perdidos na composição mais ampla.

Como as objetivas grande-angulares criam bastante espaço em uma imagem, você realmente tem que montar sua composição.

Aqui, Jeanloup Sieff usou uma distância focal bem curta para criar um sentido dramático de espaço. Observe como seus olhos sobem e descem as linhas, vão para trás e para frente, passam do primeiro plano para o fundo como um cabo de guerra. Sem esse forte aparato de composição, a casa e as montanhas distantes competiriam para atrair nossa atenção.

Ao fotografar paisagens (ou qualquer coisa do gênero) com uma objetiva grande-angular, procure pelas linhas direcionais e um foco de interesse no primeiro plano. Isso o ajudará a enfatizar os pontos focais e montar sua composição.

Lanzarote
Jeanloup Sieff
1975

Você é um predador?

Outro exemplo:
René Burri p. 93

Teleobjetivas (ou distâncias focais longas) reduzem o risco de que você seja devorado, queimado, arrastado, atingido por bolas perdidas ou processado. Tudo isso porque dão a impressão de que objetos distantes estão mais próximos. Mas as teleobjetivas podem mais do que isso.

As teleobjetivas transformam você em um observador oculto – uma pessoa repentinamente capaz de capturar temas sem que o tema perceba.

Para a série “Heads” [Cabeças], Philip-Lorca diCorcia criou uma armadilha fotográfica usando uma teleobjetiva e um flash fora da câmera. Quando as pessoas entravam no quadro, diCorcia tirava a foto de longe, capturando os temas enquanto caminhavam pela rua. Os resultados são retratos escondidos, com um estranho ar de filme, de pessoas comuns.

Teleobjetivas são essenciais quando você é incapaz de chegar fisicamente perto de seu tema: nos esportes e em fotografias da vida selvagem, por exemplo. Mas quando você é capaz de chegar perto e decide não fazer isso, suas imagens podem começar a parecer meio predatórias.

Isso não incomodou diCorcia. Na verdade, era isso que queria. Mas é isso o que você quer? Caso não queira isso, use uma distância focal menor que o obrigue a aproximar-se e a interagir com seu tema.

O efeito telefoto

Head #6
Philip-Lorca diCorcia
2001

Outro exemplo:
Philip-Lorca diCorcia p. 91

Aqui, René Burri usa uma teleobjetiva para capturar um grupo de homens caminhando no estilo *Onze homens e um segredo* no topo de um arranha-céu em São Paulo. Qualquer que seja o motivo dessa reunião, lá em cima, não há nenhum risco de que sejam ouvidos.

Esse tipo de fotografia somente é possível com uma teleobjetiva, pois seu alto nível de ampliação permite destacar pequenos detalhes em uma cena muito maior. Caso fossem fotografados com uma distância focal mais curta, esses homens seriam um detalhe insignificante de uma grande paisagem urbana.

A teleobjetiva também faz outra coisa acontecer. Observe como o espaço ou a profundidade nesta imagem parecem meio estranhos.

As teleobjetivas criam uma ilusão de compressão da profundidade, o que faz tudo parecer "achatado".

Veja como a grande avenida se destaca dentro da composição. Em vez de nos orientar para a distância ao fundo, aparece como uma faixa vertical plana, correndo imagem acima. E observe os ângulos dos prédios e como estes parecem mais formas recortadas em camadas que objetos tridimensionais.

Esse evidente nivelamento é um efeito característico da teleobjetiva e confere uma aparência gráfica às imagens.

Longe do tratamento padrão

Situada entre a distância focal curta e a longa, há uma distância focal mágica chamada depreciativamente de *standard*, ou “padrão”. Ou seja, não parece muito grande nem tem a aparência de uma telefoto.

Para a série “Pull Back the Shade” [Recue a sombra], Muzi Quawson documentou a vida de Amanda, uma música em busca do ideal hippie no interior do estado de Nova York. Mas, em vez de fotografar Amanda só de vez em quando, Quawson passou literalmente a morar com ela, algumas vezes por vários meses, e documentou todos os aspectos de sua vida.

São Paulo, Brasil
René Burri
1960

A distância focal “padrão” coloca você perto do tema sem proximidade demais.

Usar essa distância focal padrão permitiu que Quawson documentasse a vida de sua personagem sem ser intrusiva. Os resultados são fotografias incrivelmente intimistas e, também, extremamente sinceras.

Ao decidir qual distância focal deve ser usada, pense sobre como isso afetará sua posição física em relação ao tema e também o modo como as pessoas vão “ler” suas imagens.

Aqui, uma objetiva de maior alcance forçaria Quawson a ficar fisicamente mais perto para atingir esse nível de intimidade, mas isso seria muito invasivo. Uma telefoto, por outro lado, forçaria que ela ficasse à distância, mas isso pareceria um comportamento predatório.

A objetiva preferida de Quawson é uma de foco fixo: uma objetiva sem recurso de zoom. Ela não está sozinha nesse sentido e por um bom motivo...

Acima: *Inside the Bluehouse*
Abaixo: *Union City Blues* em
"Pull Back the Shade"
Muzi Quawson
2002–2006

De I'm Koo
Youngjun Koo
2013

O bom uso das objetivas de foco fixo

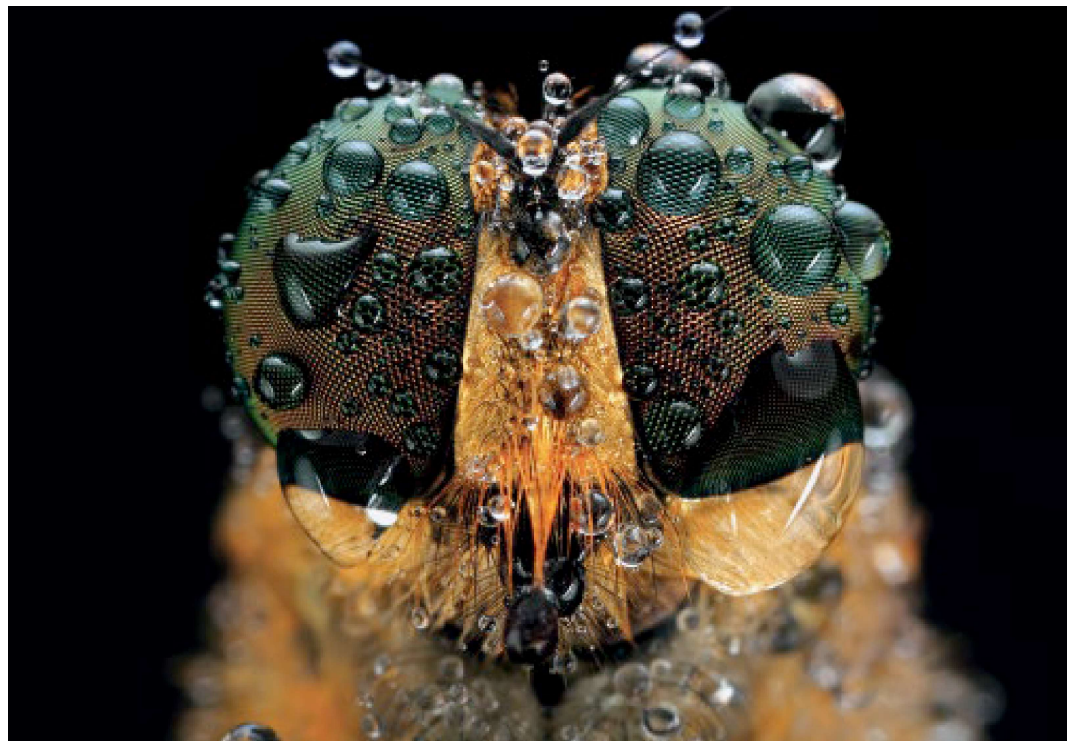
O site de Youngjun Koo (koo.im) – com seus retratos leves e elegantes de gente fashion nas ruas – tornou-se a Meca dos blogs de moda.

Koo usa uma objetiva de foco fixo: uma lente fixada em uma distância focal específica sem recurso de zoom. Você pode achar isso uma limitação, mas as objetivas de foco fixo têm vantagens reais.

As objetivas de foco fixo oferecem aberturas máximas maiores, proporcionando uma profundidade de campo muito menor.

Aqui, a pequena profundidade de campo faz que os temas venham realmente para frente contra um fundo suave. Nossa atenção é atraída para as pessoas e suas roupas, não para a agitação urbana a seu redor. E qual é a outra recompensa das aberturas maiores? Você acertou: maiores velocidades do obturador. Isso é sempre útil, especialmente em condições de pouca luz.

Tudo isso – somado ao fato de elas serem em geral mais baratas, opticamente superiores e mais leves do que os modelos com zoom – tornam as objetivas de foco fixo uma excelente opção. Então, se você também deseja fotos fashion como as de Youngjun Koo, use uma objetiva de foco fixo. Uma que tenha uma distância focal padrão servirá como uma luva.

Outros exemplos:
Alkan Hassan p. 21
Sebastião Salgado p. 45
Muzi Quawson p. 95
Shikhei Goh p. 98

Orvalho sobre mim
Shikhei Goh
2012

Contatos imediatos com a macrofotografia

A macrofotografia – a arte de fotografar close-ups extremos – tem a capacidade de transformar objetos do cotidiano em formas alienígenas e mudar totalmente nossa percepção do mundo ao nosso redor.

Outro exemplo:
Edward Weston p. 108

As objetivas macro mais comuns são as teleobjetivas de foco fixo.

Como elas têm foco fixo, a claridade óptica é fantástica; por outro lado, a alta ampliação significa que você não precisa ficar fisicamente tão perto quanto imaginava de seu pequeno tema.

Aqui, Shikhei Goh aponta sua objetiva em um gigante conjunto de olhos cobertos de gotículas de água. Com isso, torna visíveis os padrões e as texturas incrivelmente complexas dos olhos do inseto, algo que a maioria de nós nunca havia percebido antes. Esse efeito macro dá ao inseto uma presença monumental, como aqueles do elenco de *Querida, encolhi as crianças*.

Mesmo se tratando de uma escala tão pequena, as técnicas de composição continuam a valer. Aqui, Goh usou a simetria para criar equilíbrio. Além disso, observe como a pequena profundidade de campo cria um agradável efeito tridimensional e chama a atenção para detalhes específicos.

Agora, saia e pratique

A leveza do ser
Chris Levine
2004

Não olhe. Veja.

Pois bem, você já manja algo da parte técnica. Tem uma boa noção de composição, de luz e também de objetivas. Então, como você irá usar tudo isso para tirar ótimas fotos?

Bom, será quando você sair e praticar. Tente você mesmo. Tire fotos. Assuma os erros e tente outra vez. Mas apenas dominar as técnicas não irá levá-lo muito longe.

Se quiser tirar ótimas fotos, que realmente se destaquem na multidão, você deve parar de olhar e começar a ver.

Ver foi o que Chris Levine fez para capturar este retrato da rainha Elizabeth. Originalmente contratado para criar uma imagem holográfica tridimensional com uma tecnologia de última geração, Levine viu algo inesperado quando a rainha fechou os olhos para descansar entre as filmagens. Por um breve momento, não mais *olhava* a rainha, e sim *via* Elizabeth.

Infelizmente, sua câmera não tem um modo *ver*. Na verdade, ela não pode ajudá-lo nisso. A razão é que *ver* é algo muito pessoal. Todo mundo vê as coisas de forma diferente – o que é fascinante para uma pessoa é banal para outra. *Ver* implica ligar seus olhos e desligar o cérebro. É uma maneira de responder aos seus instintos.

Então, o que temos aqui não são técnicas. Nem regras rígidas e rápidas. Ao contrário, trata-se principalmente de abordagens pessoais, sentimento (desculpe, eis a palavra de novo) e uma reavaliação do que você considera uma “boa fotografia”.

Tudo é uma questão de tempo

Outros exemplos:
Henri Cartier-Bresson p. 11
Marc Asnin p. 13
Cristina Garcia Rodero p. 15
Maciej Dakowicz p. 116

Um homem entra no quadro com uma cacatua empoleirada no ombro. Um Rottweiler ronda com o olhar voltado para a direita. Um casal se abraça e um tipo aparentemente maltratado pela vida fica curvado no meio do quadro. Que tipo estranho de alegoria sobre Nova York é essa?

Aqui, Melanie Einzig captura quatro “elementos” totalmente distintos e não relacionados que ficam juntos por um único momento. Um segundo mais tarde e este quarteto bem estranho teria se movimentado, para nunca mais se encontrar.

Saber exatamente quando pressionar o botão do obturador é um dos aspectos simples mais importantes da fotografia. É o que Henri Cartier-Bresson chamava de “momento decisivo”: capturar circunstâncias fotográficas tão fugazes que vêm e vão ao clique de um dedo e, tomara, ao movimento do obturador de uma câmera.

Capturar o momento decisivo, seja uma mudança repentina na luz, um gesto expressivo ou uma cena de rua como essa, é uma questão de antecipação e instinto.

Se ficar de olhos abertos, você em breve começará a ver momentos como esse à sua volta. Quando surgirem, você não terá tempo para pensar, então, configure sua câmera com antecedência. Se quiser congelar um momento no tempo, use “Prioridade de obturador” e uma alta velocidade do obturador.

O importante é que a fotografia fique o mais nítida possível.

Spring Corner, Nova York
Melanie Einzig
2000

O perfeito muitas vezes é imperfeito

Outros exemplos:
Bill Brandt p. 29
Lee Friedlander p. 71
Daido Moriyama p. 79
Robert Frank p. 121

Mal composta, borrada e brilhante. As falhas técnicas nesta imagem do desembarque do Dia D são o que a tornam tão poderosa.

Neste caso, o fotógrafo de guerra Robert Capa fotografava o evento de perto, no meio da loucura. No momento em que os soldados desembarcavam com seus rifles, Capa fazia o mesmo, armado apenas com um par de câmeras. Mais tarde, seus negativos foram acidentalmente queimados em um secador de câmera escura, mas, em vez de acabarem no lixo, as poucas imagens que sobreviveram encontraram seu caminho até os livros de história.

Com a fotografia, existe sempre a tentação de se buscar a perfeição e desprezar – ou pior, apagar – qualquer coisa aquém disso. Mas esse desejo de perfeição pode sufocar sua criatividade.

Nem sempre você pode ter tudo e é muito melhor captar o momento certo com as configurações erradas do que o momento errado com as configurações certas.

As imagens “ruins” de Capa daquele dia têm uma crueza que vai além de simplesmente documentar o evento. Capturam qual deve ter sido a sensação de vivê-las.

Desembarque das tropas americanas na praia de Omaha.
Normandia, França.
Robert Capa
6 de junho de 1944

Não procure sempre o "belo"

Outros exemplos:
Lewis Baltz p. 27
Maciej Dakowicz p. 116
Robert Frank p. 121

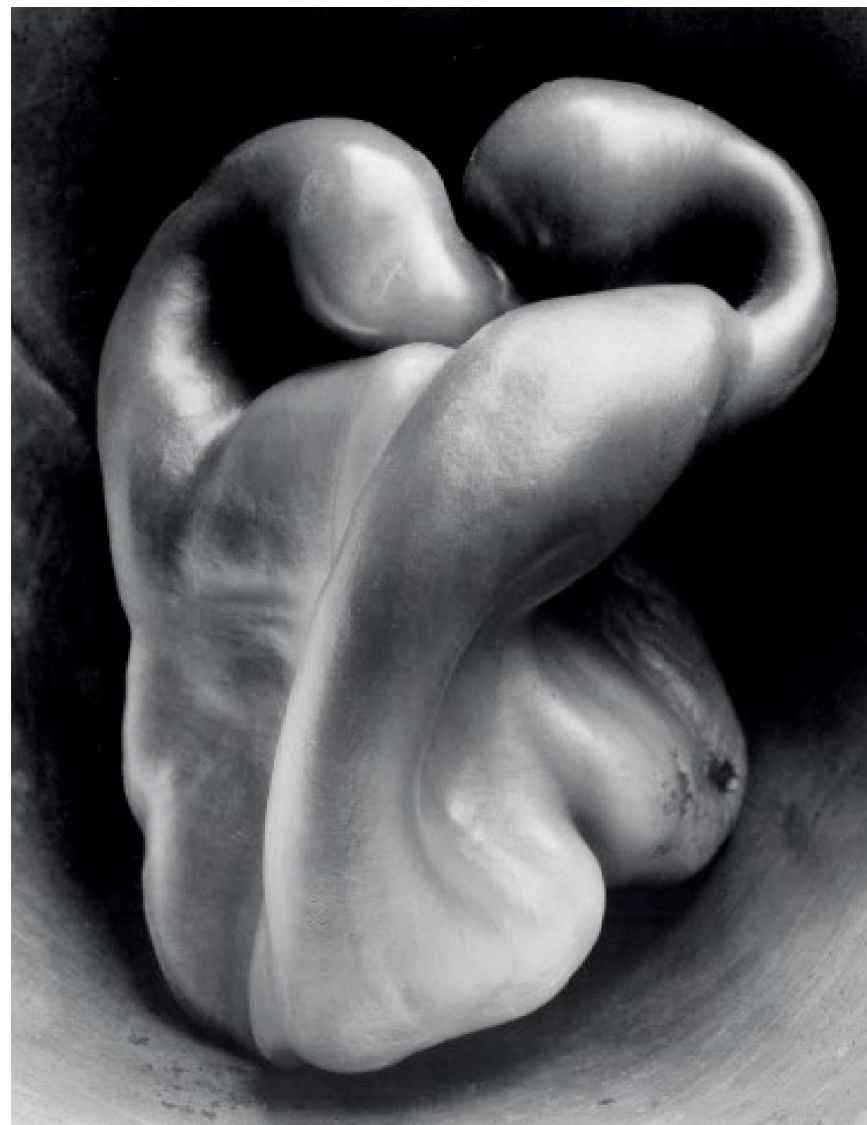
Onde meu avô bebia nº1 é o título simples e comovente desta imagem de Stephen J. Morgan.

Beleza. Histórias. Poesia visual. Isso é encontrado nos lugares mais estranhos. Morgan encontrou tudo isso no canto de um degradado clube social em Birmingham.

São os temas "belos" – pôr do sol, flores bonitas, balões de ar quente – que farão você penar de verdade para encontrar qualquer uma dessas coisas. Os temas "agradáveis" oferecem um pacote de beleza convencional. Claro, todo mundo adora um pôr do sol, mas sua fotografia funcionará, na melhor das hipóteses, apenas como um substituto para a coisa real.

Fotógrafos medianos imitam a beleza. Grandes fotógrafos criam a sua própria.

Enxergam além do óbvio e estão em busca de uma versão mais pessoal e surpreendente de beleza. Procure temas que, por qualquer motivo, lhe interessam, e não aqueles que você considera "fotogênicos".

Onde meu avô bebia #1
Stephen J. Morgan
2002

Pimenta #30
Edward Weston
1930

Veja com os olhos, não com a câmera

Outros exemplos:

Lewis Baltz p. 27
Melanie Einzig p. 103

O fotógrafo americano Edward Weston enxergava o mundo de uma forma diferente de todos os outros. Isso é o que fez dele um dos mestres de todos os tempos da fotografia. Mas se Weston tivesse passado o tempo todo olhando através das lentes, e não *vendo*, essa humilde pimenta teria sido comida muito antes que ele a transformasse em uma das fotografias mais famosas do século xx.

Grandes fotografias são o resultado de *ver* com seus olhos. Se você for logo pegar a câmera, correrá o risco de não ver coisa alguma. Na verdade, o ato de olhar através da câmera deve ser a última peça do quebra-cabeça.

Às vezes, deixe a câmera na bolsa e passe o dia apenas vendo.

Então, o que Edward Weston viu em *Pimenta #30* que o levou a querer fotografá-la? Duas figuras se abraçando? O arco das costas de uma pessoa? Um homem forte flexionando os músculos? Ou apenas uma forma elegantemente abstrata por si só?

Indo mais ao ponto, o que você vê em *Pimenta #30*?

A ioga da fotografia

Outros exemplos:

Henri Cartier-Bresson p. 11
Slinkachu p. 46
Holly Andres p. 87

É fácil apontar a diferença entre um bom e um mau fotógrafo. Não tem nada a ver com a quantidade de equipamentos que possuem. Não tem nada a ver com o quanto eles sabem. Na verdade, você pode dizer qual é a diferença sem sequer olhar para as fotos.

Os bons fotógrafos são contorcionistas.

São aqueles que se curvam, se agacham e se inclinam para trás. São aqueles constantemente no chão e subindo em bancos. Bons fotógrafos realizam todo o tipo de ioga da fotografia para conseguir a foto.

Aqui, Elliott Erwitt adotou o ponto de vista de um cachorro sobre o mundo. Posicionado bem ao nível do solo, encontrou o ângulo perfeito para contar sua piada: primeiro, nós sorrimos porque gostamos do cachorrinho de chapéu. Depois, ficamos espantados ao perceber que aquilo do lado esquerdo não são pernas humanas, mas as pernas do maior cão do mundo!

O ponto de vista da altura da cabeça é tedioso. É um ponto de vista muito familiar do mundo, com uma tendência para a neutralidade. Fique sempre à procura de pontos de vista exóticos e surpreendentes, mesmo que isso signifique ficar com os joelhos sujos.

Para o sr. Erwitt, digo “muito obrigado”. Pagarei alegremente a lavanderia.

Fotografias sem desculpas

Felix, Gladys e Rover
Elliott Erwitt
1974

Outros exemplos:
Ansel Adams p. 8
Martin Parr p. 18
Robert Capa p. 105

Todo o esforço feito para capturar esta foto valeu a pena. A tripulação da Apollo 17 realmente acertou em cheio. É uma imagem que vem sem qualquer desculpa.

Grandes fotografias não costumam vir de bandeja. Você precisa andar alguns quilômetros a mais para tirá-las.

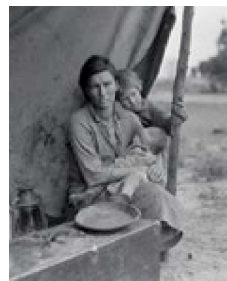
Essas imagens encontram-se muitas vezes ao final de uma paciente espera, uma subida íngreme, um longo dia de caminhada ou, no caso, uma curta viagem ao espaço.

Mas nada está garantido. Mesmo depois de todos os esforços, às vezes você obtém uma foto que não vale tudo isso. Uma foto que vem com desculpas como: "pouco antes de eu filmar isso a luz estava incrível". Ou, "sim, eu sei, mas eu estava almoçando bem na hora em que ele pôs a cabeça para fora do buraco".

Fotos com desculpas – todos já tiramos uma – exigem que você seja duro consigo mesmo. Descarte-as como aquelas outras que você perdeu. Faça o que fizer, não deixe que o simples fato de elas serem difíceis de tirar distorça sua ideia de qualidade.

Foto da Terra feita pela NASA
Apollo 17
1972

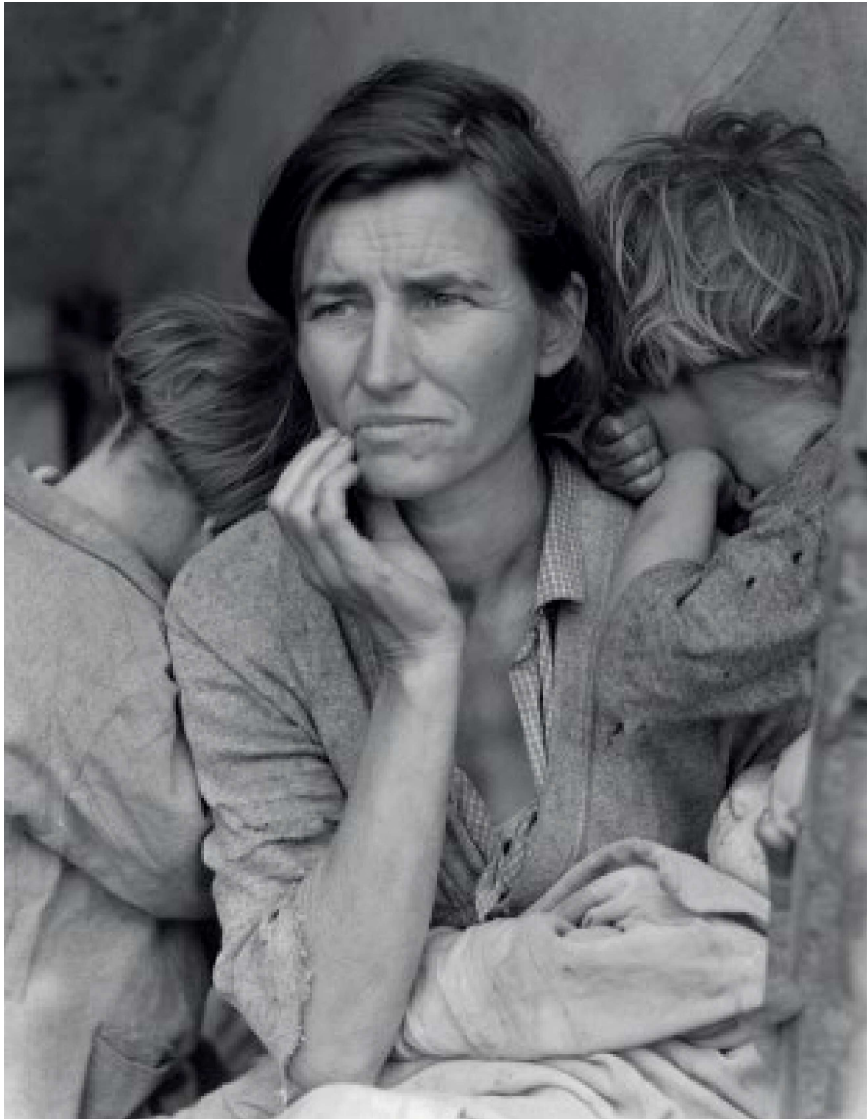
Verdadeiro ou falso: bons fotógrafos acertam de primeira?

Antes de responder, dê uma olhada nessa fotografia de Dorothea Lange, tirada durante as extremas dificuldades da Grande Depressão nos Estados Unidos.

Simplesmente observe o olhar profundamente preocupado. As cabeças curvadas das crianças. A mão delicadamente posicionada e o forte antebraço vertical. Esta imagem tem uma intensidade que a torna incrivelmente atraente.

Mãe migrante é o final icônico de algumas outras fotografias não tão incríveis. Mas se Lange não tivesse tirado as outras fotos, nunca teria capturado esta.

Ao fotografar, tenha paciência e faça testes. Muitas vezes, o ato de tirar fotos o leva àquilo que você está procurando.

Fotografia não é declarar um vencedor a cada clique. Conseguir a foto é um processo. Aqui, Lange precisou passar um tempo observando, esperando, fotografando – e não parou até encontrar o que procurava.

A cada foto, ela avançava lentamente para frente. Isso construiu uma relação de confiança mútua entre o tema e a fotógrafa. No final, foi esse processo metódico e paciente que fez a diferença entre um trabalho *mediano* e uma obra magnífica.

Mãe migrante
Dorothea Lange
1936

Domingo, 25 de junho de 2006, 23:42
de "Cardiff After Dark"
Maciej Dakowicz
2006

Saiba o que você está procurando

VER
Um tema, uma foto

Sábado à noite. Centro da cidade de Cardiff. Mas esta não é a imagem de um homem em meio à "diversão". É a imagem de um homem totalmente enfeitiçado. De alguém muito distante de sua vida cotidiana. Na hora em que tenta passar por cima das grades, assume a aparência de um gorila escapando do zoológico. Sabe-se lá a tragédia prestes a acontecer no mundo!

Em vez de sair com a intenção de fotografar tudo e todos, Maciej Dakowicz tirou esta imagem sabendo exatamente o que estava procurando – clubbers galeses que saem embriagados pela cidade.

Focalizar a atenção em um determinado tema lhe dá mais propósito e melhores resultados ao fotografar.

Pode ser tão simples quanto dizer, "hoje, vou procurar meros retratos de rua". Fazer isso aguça seu olhar e você irá pensar em capturar momentos que, do contrário, teria perdido ou nem sequer teria notado.

Saindo semana após semana com uma finalidade específica, Dakowicz viu ruas antigas cobertas de embalagens descartadas de fast-food e adolescentes inconscientes. Assim, descobriu um mundo de vulnerabilidade e agressividade, humor e horror.

Outros exemplos:

Youngjun Koo p. 96

VER
A importância da intriga

Outros exemplos:

Joel Sternfeld p. 68
Holly Andres p. 87
René Burri p. 93
Melanie Einzig p. 103
Elliott Erwitt p. 111

Crie perguntas, não respostas

Quem senta nesta cadeira? Por que a janela tapada? Há beleza nessas cores e padrões conflitantes. Será que alguém os reuniu conscientemente ou é apenas uma coleção aleatória de itens que ocupam a mesma sala?

As fotografias de Alec Soth com pessoas desconhecidas, lugares e objetos que encontrou na estrada nunca nos contam bem toda a história. Servem mais como vislumbres dos momentos observados e cabe a nós preencher os espaços em branco.

Não ache que suas fotografias tenham que se explicar. Contenha-se um pouco. Dê à nossa imaginação algum lugar para ir.

Aqui, Soth fez uma escolha sobre o que ele incluiria ou não em sua composição. Não há ninguém nesta fotografia, mas isso ainda é, inegavelmente, um retrato: a revista, a cadeira vazia, o tapete desarrumado e o abajur se somam a algo ou alguém.

Para incutir um pouco de intriga em suas imagens, não se concentre demais sobre "o tema". Em vez disso, observe aquelas pequenas verdades que comecem a dizer muito mais. Evite "momentos Kodak" e fique de olho no que está acontecendo no meio. Seja um detetive e procure as esquisitices que começam a insinuar uma história.

Sugar's, Davenport
Alec Soth
2002

VER
O poder de um projeto

Fotografias precisam de fotografias

Outros exemplos:
Richard Misrach p. 49
Muzi Quawson p. 95
Maciej Dakowicz p. 116

Publicado pela primeira vez em 1958, *The Americans*, de Robert Frank, é um livro de fotografias que retrata os Estados Unidos como um país de solidão, insegurança e segregação racial. Ele conduz o leitor a uma viagem de carro direto para o coração desconectado da América dos anos 1950.

Eu ficava confuso com essas fotografias quando ainda era estudante de arte. Todas pareciam um pouco grosseiras nas bordas. Não estavam de acordo com minha ideia de "boa fotografia".

Isso foi mais de dois anos antes de eu ter percebido que estava olhando para *The Americans* de modo totalmente errado. Estava vendo o livro como fotos individuais, analisando cada uma delas separadamente, tentando entender por que essa ou aquela eram tão "incríveis".

Mas *The Americans* não é para ser visto dessa forma. É um romance fotográfico com começo, meio e fim. Como série, as imagens repentinamente adquirem sentido. Em conjunto, o estilo e o tema transmitem uma mensagem que nenhuma delas sozinhas jamais poderia expressar.

Se você continuar tirando fotos isoladas, vai acabar com um conjunto de fotos bonitinhas, mas não chegará nem perto de explorar todo o potencial da fotografia.

Comprometendo-se com uma série – seja sobre um lugar, uma pessoa ou o que lhe interessar – você é capaz de contar uma história muito cuidadosamente construída: aquela em que o estilo específico e a ordem das fotografias são essenciais para seu significado. Uma história que articula o que você realmente sente.

The Americans
Robert Frank
Publicado pela primeira vez em 1958

Agora, a magia

Outros exemplos:

Bill Brandt p. 29
Lee Friedlander p. 71
Stephen J. Morgan p. 107

Esta imagem de Inzajeano Latif me faz lembrar de que a fotografia é uma forma de magia. Ela tem a capacidade de fazer muito mais do que apenas mostrar o que algo ou alguém parece. A fotografia – a grande fotografia – consegue penetrar na superfície do mundo e nos mostrar um pouco do que se encontra abaixo.

Ok, é claro que fotografia não é magia. O que vemos aqui é um conjunto habilmente construído de elementos. Os punhos cerrados envoltos em tecido rasgado. A bela iluminação entre a luz dura e a suave. O laranja quente contra o azul frio. E o olhar. Um olhar de confronto, mas vulnerável.

No entanto, embora tudo isso seja verdade, a fotografia parece ir um pouco além. De alguma forma, o resultado é mais do que a soma de suas partes.

Você poderia dominar todas as técnicas de fotografia nela aplicadas. Você poderia ter todas as peças do equipamento e conhecer todos os jargões. Mas tudo isso não iria ajudá-lo a capturar imagens como esta, pois isso requer uma abordagem totalmente diferente.

Então o que é? Eu fiz a mesma pergunta a Latif. Ele pensou por um momento e disse:

“Não pense demais nas coisas. Fotografe o que você sente.”

A magia da fotografia, a parte que não dá para explicar, é você.

Boxeadora #3
Inzajeano Latif
2009

Solução de problemas

Por que a minha câmera não foca onde quero?

Sua câmera divide o quadro em diferentes pontos de focagem. Simplifique as coisas usando "Single Point" e posicione esse ponto no centro de seu quadro.

Sua câmera também possui diferentes modos "Auto Focus". Você pode definir seu foco para acompanhar um objeto em movimento – geralmente chamado de "Servo" ou "Continuous" – o que é bom para fotografar esportes. Ou você pode configurar sua câmera para bloquear o foco quando você pressionar o botão do obturador até a metade. Isso se chama "One Shot" ou "Single Shot". Junto com o "Single Point", é a melhor configuração padrão. Se você não quiser que seu tema fique no meio da imagem, focalize-o e, em seguida, recomponha sem tirar o dedo do botão.

Por que minha fotografia inteira parece "fora de foco"?

É bem provável que não seja problema de foco; é a vibração da câmera causada por uma baixa velocidade do obturador. Se você estiver segurando sua câmera, verifique se a velocidade do obturador não está abaixo de 1/60. Caso esteja, tente aumentar a ISO (pp. 50-54) ou use um tripé (p. 39).

Por que minhas fotos estão muito escuras ou muito claras?

Em primeiro lugar, verifique a "Compensação de exposição" (p. 55). Em seguida, se você estiver no modo "Obturador" ou "Prioridade de abertura", certifique-se que sua câmera é capaz de oferecer-lhe um valor de exposição correspondente. Por exemplo, se você tiver selecionado uma velocidade muito alta do obturador, a câmera terá de compensar usando uma grande abertura. Você pode achar que mesmo com a maior abertura de luz ainda não está entrando luz suficiente na câmera, ou seja, sua imagem está subexposta. Nesse caso, use uma velocidade menor ou aumente o ISO (pp. 50-54) para que sua câmera fique mais sensível à luz.

Prioridade de Abertura ou de obturador?

Pense no sentido contrário. Pergunte a si mesmo: "minha imagem é sobre o quê?" Se for fundamentalmente sobre a captura um tema em movimento, use "Prioridade de obturador" (pp. 34-41). Se for mais sobre como controlar a profundidade de campo, use "Prioridade de abertura" (pp. 42-49).

Qual modo de medição devo usar?

Os modos de medição mudam a forma como a câmera mede a luz. Esse cálculo determina a velocidade do obturador e a abertura.

"Evaluative", "Matrix" ou "Multi-Segment" medem toda a luz que atravessa a objetiva e oferecem uma média. "Partial" ou "Spot" medem a luz a partir do ponto central do quadro, o que pode ser útil para temas em contraluz. "Centre-Weighted" está a meio caminho entre os dois, uma vez que mede a luz da área central de seu quadro.

Para não se confundir com os modos de medição, ajuste a câmera para as medições "Evaluative", "Matrix" ou "Multi-Segment". Em seguida, use "Exposure Compensation" se quiser clarear ou escurecer o tema. Dessa forma, você começará a ter uma noção bem melhor da luz.

Por que as cores na minha imagem parecem estranhas?

É bem provável que seu balanço de brancos não esteja definido para as condições de iluminação corretas (pp. 76-77).

RAW ou JPEG?

Os arquivos RAW carregam mais informações do que JPEGs; portanto, se você for fazer grandes ajustes em suas fotos mais tarde, fotografe em RAW. Cuidado, ao contrário de JPEGs, arquivos RAW ocupam mais espaço no cartão de memória, o que significa menos fotos.

Índice

Os números em **negrito** são de páginas com imagens

Créditos

pp. 6, 84 Akio Morishima;
p. 8 © The Ansel Adams Publishing Rights Trust;
p. 11 © Henri Cartier-Bresson/Magnum;
p. 13 Cortesia e © Marc Asnin;
p. 15 © Cristina Garcia Rodero/Magnum;
p. 17 Cortesia Toronto Image Works;
p. 18 © Martin Parr/Magnum;
p. 21 © Alkan Hassan;
p. 23 © Guy Bourdin / Art & Commerce;
p. 24 © Lars Tunbjörk, p. 27 Cortesia de George Eastman House, International Museum of Photography and Film. © Lewis Baltz;
p. 29 © Bill Brandt Arquivo;
pp. 30, 32-34, 42, 54 Melina Hamilton;
p. 37 © Ernst Haas/Getty Images;
p. 38 © Luca Campigotto;
p. 40 © Naoya Hatakeyama/Cortesia L. A. Galerie - Lothar Albrecht, Frankfurt, Alemanha;
p. 45 © Sebastião Salgado/Amazonas/NB Pictures;
p. 46 © Slinkachu;
p. 49 © Richard Misrach/Fraenkel Gallery;
p. 53 © Denis Darzacq/L'Agence VU, Paris;
p. 57 Cortesia e © Jo Metson Scott;
p. 59 © Adam Pretty/Getty Images;
p. 60 © Tom Hunter;
p. 63 © Trent Parke/Magnum Photos;
p. 65 © Ryan McGinley;
p. 67 © Fay Godwin/ Collections Picture Library;
p. 68 Cortesia do artista e Luhring Augustine, Nova York;
p. 71 © Lee Friedlander/Fraenkel Gallery;
p. 73 © Richard Learoyd/Fraenkel Gallery;
p. 75 Cortesia e © Nadav Kander;
p. 79 Daido Moriyama Photo Foundation;
p. 81 © Elaine Constantine/Santucci & Co.;
p. 82 The Kobal Collection/Paramount;
p. 88 © Estate of Jeanloup Sieff;
p. 91 Cortesia do artista e David Zwirner, Nova York/Londres;
p. 93 © René Burr/Magnum;
p. 95 © Muzi Quawson;
p. 96 YOUNGJUN KOO/I'M KOO, Street Fashion;
p. 98 © Shikhei Goh;
p. 100 © Chris Levine;
p. 103 © Melanie Einzig;
p. 105 Robert Capa © International Center of Photography/Magnum Photos;
p. 107 © Stephen J. Morgan;
p. 108 © 1981 Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents;
p. 111 © Elliott Erwitt / Magnum Photos;
p. 113 Photo by Time Life Pictures/NASA/ Time Life Pictures / Getty Images;
p. 114-115 Biblioteca do Congresso;
p. 116 © Maciej Dakowicz, em Cardiff After Dark, Thames & Hudson, 2012;
p. 119 © Alec Soth/Magnum Photos;
p. 121 Cortesia Steidl Publishers;
p. 123 © Inzajeano Latif.

Agradecimentos

Pelo generoso apoio e orientação, um grande obrigado a Sophie Wise, Sophie Drysdale, Jo Lightfoot, Peter Kent, Bryony Edmunds, Laurence Richardson, Selwyn Leamy (selwynleamy.com), Simon Tupper (simon-tupperphotography.co.uk), Cathy Prior, Emily Stein (emilystein.co.uk), Nigel Howlett (nigelhowlett.co.uk), Rishi Sodha e Anton Webb (2creatives.com), Allen George Duck, os tutores da Frui Creative Holidays and Courses (frui.co.uk), todos os inspiradores fotógrafos apresentados. Por fim, um agradecimento extra especial a Melina Hamilton (melinahamilton.com). Se você não gostar do livro, culpe essas pessoas.